شماره‌سی‌ام- تیرومردادماه۲۵۳۶- ۵۰ریال

سینما



باشگاه سینمائی فارابی شماره ۳۰ خیابان تخت جمشید تهران تلفن ۶۶۸۸۵۸

باشگاه سینمائی فارابی بمنظور ارتقاء سطح فرهنگ سینمائی تماشاگران وآگاه ساختن آنان ازجریانات فیلمسازی روز ازطریق نمایش آثار برگزیده سینمای کشورهای مختلف، بهمت وزارت فرهنگ وهنر تاسیس یافته است.

سایر فعالیتهای باشگاه سینمائی فارابی عبارتند از:

برگزاری جشنواره های محلی

انتشار نشریات وکتابهای سینمائی

برگزاری مراسم بزرگداشت فیلمسازان ایرانی وخارجی

دعوت ازمطلعین وکارشناسان بمنظور مجالس سخنرانی ومیزگرد

ترتیب نمایشگاههای سینمائی ازعکس، پوستروغیره

فراهم آوردن تسهیلات لازم درحدود امکان بمنظور مشاهده فیلمهـــای جشنواره هائی که در ایران برگزار میگردند.

محل باشگاه سینمائی فارابی خیابان پهلوی، پشت بازار صفویه سینما تآترکوچک تهران است.

شرکت در جلسات نمایش فیلم واستفاده از سایر فعالیتهای باشگاه فقط ازطریق عضویت میسر است.

فیلمهای انتخاب شده برای نمایش درباشگاه سینمائی فارابی بزبان اصلی وبطور کامل بنمایش درمی آیند.

دفتر باشگاه سینمائی فارابی:
شماره ۳۰ـ خیابان تخت جمشید ـ تلفن: ۶۶۸۸۵۸
محل نمایش: سینما تآترکوچک تهران
خیابان پهلوی ـ پشت بازار صفویه ـ تلفن: ۲۲۵۸۶۰

سینما ۵۶

تیر - مرداد ۲۵۳۶

نشریه جشنواره جهانی فیلم تهران

زیرنظر : **بهرام ری‌پور**

دبیر شورای نویسندگان : **جمال امید**

مدیر امورفنی : **درخشنده زعیمی**

نشانی : خیابان تخت جمشید ـ شماره ۳۰ ـ جشنواره جهانی فیلم تهران ـ تلفن ۶۶۸۸۵۸ ـ چاپخانه وزارت فرهنگ وهنر ـ تلفن ۳۰۳۵۸۱



روی جلد : گزارش
ساخته «عباس کیارستمی»

دراین شماره می‌خوانید :

فدریکو فلینی : نامه به یک کشیش ژزوئیت

مترجم : پیرایه

«پدر» عزیزم * . . .

ازمن خواسته‌اید درباره تصور معنوی و روحانی جهان درآثارم چیزی بنویسم . این کار ساده‌ای نیست چونکه من هرگز سعی نداشته‌ام درمورد زندگی درفیلم‌های خودم تعم بخصوصی بیافم .

تنها چیزی‌که میتوانم بگویم اینست‌که : من آدمی هستم مثل آدمهای دیگر که‌ازطر تجربه‌هایم زندگی می‌کنم ، مردی‌که بآنچه دراطرافش می‌گذرد بااحترام و فروتنی ، باکنجکاوی ابتدائی وبالاتر ازهمه‌چیز باعشق نگاه می‌کند . این عشق باعث ایجاد ترحم و رقتی است‌که نس به‌کسانی‌که سر راهم قرار میگیرند احساس‌می‌کنم . من آدم بدبینی نیستم و نمی‌خواهم‌که باشهوا افرادی‌راکه رنج می‌برند ، افرادی‌راکه قربانی بدی ، بی‌عدالتی وفریب هستند ترجیح میدهم

دلم نمی‌خواهــد کسی‌را محکوم‌کنم فقط میخواهم باافکار غریزی وتجــارب خود به‌دیگران کمکی کرده باشم . آدمهای فیلم‌های من همه ازاین تماس‌های انسانی زائیده شده‌اند ازصداهائی‌که درون وبیرون خودم می‌شنوم وبه‌ذهن می‌سپرم ، ازاحساس نیاز عمیق به‌پاسخ‌دادن بی‌آن‌که به‌امید این افراد خیانت شده باشد .

شاید دنیای معنوی من همین میل غریزی به‌نیکوکاری درحق‌کسانی باشدکه فقط بدی را می‌شناسند تاشاید آنها بارنگ امید ، بافرصت بهتر کردن زندگی خویش آشنا شوند، شاید درهر کسی ، حتی دربدخواه‌ترین افراد ، هسته خوبی وعشق‌را بیابند .

درتکوین این موضوعات مشترك وعمیق بشری ، من غالباً خودرا بارنج وبدبختی‌ها روبرو می‌یابم‌که ازآنچه حد تحمل شناخته شده است بهتر است درمی‌گذرد . دراینجاست‌ک غریزه و ایمان به‌ارزش‌هائی‌که ورای طبیعت ماست بمیان میآید . دراین موارد دیگر دریای پهناور و آسمان دور دستی‌که من دوست دارم در آثارم نشان بدهم‌کافی نیست : آن سوی‌آسمان ودریا ، شاید باهمین رنج‌های تحمل‌گذار وباتسکین اشك بتوان دریك نظر «خدا»را دیدورحمت و عنایت اورا احساس‌کرد ، مسئله ، مسئله‌ی ایمان مذهبی نیست، مسئله یك‌نیاز عمیق معنوی‌است

فکر می‌کنم فقط باین‌گونه است‌که میتوان حق رنج‌کشیدن‌را اداکرد ، فقط باینگونه است‌که میتوان با خودداری از عرضه تفنن‌هائی‌که چیزی جز وعده‌های حیله‌گرانه نیستند ، از فریب انسان‌ها طفره رفت ، انسان‌هائی‌که همیشه لطمه‌خورده ولعنت شده ورنج برده و مورد بهره‌برداری قرار گرفته‌اند .

هنگامی‌که کیفیت غنائی آثار من ـــ که همیشه زائیده عشق است ـــ بمن اجازه میدهد که به‌چهره‌های گریان لبخند بزنم ،که دست کمك بسوی کسانی‌که میروند درورطه فنا سقوط کنند دراز کنم ، که راه‌را به‌کسانی‌که همیشه خطا رفته‌اند نشان بدهم ، که پرده ازکذب ماجراهای زندگی برگیرم ، در این هنگام است‌که حس می‌کنم‌که‌کسی را فریب نداده‌ام، که‌بیشتر ازدیگران درحق خودم خوبی کرده‌ام .

فیلم‌های من نه ازمنطق که از عشق پدیدار میشوند : فیلم‌های من جویای باثبات رساندن مطلبی نیستند ، پیامی برای تحمیل به‌دیگران درخود ندارند .

«کابیریا»ی مرا درنظر بگیرید . شکننده وظریف وبدبخت است . بعدازهمه بلاهائی که به‌سرش آمده وبعدازدرهم‌پاشیدن رویای کودکانه عشقش ، هنوزهم به‌عشق وبه‌زندگی ایمان‌دارد . یك فوران موزیکال غنائی ، ترانه‌ای‌که درجنگل خوانده میشود «کابیریا»را (که آکنده از اندوه است) بپایان میرساند ، چونکه این زن علیرغم همه‌چیز هنوز درقلب خود شعله رحمت می‌پرورد . باید بکوشیم ودریابیم‌که ماهیت این رحمت چیست . بهتر است شادی پاسخ باین سئوال‌را برای «کابیریا» باقی گذاریم‌که آیا این رحمت ناشی ازکشف خدا نیست ؟

پدر عزیزم ، جواب سئوال شمارا درمورد مفهوم معنوی آثارم به‌عهده فیلم‌هایم‌وامیگذارم

* دکتر «چارلز ری‌نرت» Ch. Reinert کشیش ژزوئیت سوئیسی ونویسنده سینمائی



□ نه . دررم نوشتم . درتابستان (۱۹٦٤) دخترم‌که ازدانشگاه‌کالیفرنیا دررشته زبان و ادبیات ایتالیائی فارغ‌التحصیل شده‌بود می‌بایست یك دوره دررم بگذراند. بنابراین ما به رم رفتیم بد نبود . رم یکی‌ازشهرهای موردعلاقه من‌است.

■ در آن اثر شفافیتی هست‌که در کارهای والتون بچشم می‌خورد یعنی از وقتی‌که به رم رفت . . .

□ باید تأثیرحال وهوای ایتالیا باشد. من ایتالیا را دوست دارم . ایتالیائی‌ها را هم دوست دارم ومتأسفم که فعلاً وضع ناخوش‌آیندی‌دارند.

■ آیا همسرتان‌کالیفرنیا می‌ماند؟

□ درتابستان ، بله . اولاً‌که من وقتی دوروبرم کسی‌باشد نمی‌توانم کارکنم. درکالیفرنیا وضع فرق می‌کند ، آنجا من دراطاق‌های دربسته کاملاً ازدیگران جدا هستم . اما حقیقت اینست که‌گاهی میل دارم واقعاً تنها باشم . اسم این حالتم را عقده «گرتاگاربو» گذاشته‌ام . وقتی به «سانتامارگریتا» می‌روم هدفم اینست‌که کار بکنم . ولی مشکل‌است، همکارانم‌ازاروپابه‌دیدنم می‌آیند واول چند روزی می‌مانند وبعد یك هفته . . . نمی‌توانم‌که بیرونشان بکنم . ولی‌البته بهشان می‌گویم‌که روزها بدیدنم نیایند. دراین مورد باکسی تعارف ندارم . روزها می‌خواهم کار بکنم . وقتی تنها هستم شب حدود ساعت ده به رختخواب می‌روم وصبح‌ها هم زود حدود ساعت هشت رختخواب را ترك می‌کنم .

■ موسیقی آلبوم‌های جدیدتان را کجا آماده‌کردید ؟

□ آن آلبوم‌های‌کمپانی پولیدور را در کالیفرنیا آماده‌کردم وحالا هم دارم بن‌هور را برای ضبط توسط‌کمپانی دکا (Decca) آماده می‌کنم .

■ چطورشد تصمیم به‌ضبط بن‌هور گرفتید؟

□ کمپانی «دکا» ازمن خواست آلبوم جدیدی‌از «بن‌هور» تهیه‌کنم . راستش من «کجا می‌روی ؟» (Quo vadis) را پیشنهاد کردم چون درحال حاضرازآن دربازارصفحه‌ای‌نیست. اما آنها می‌خواستند مطمئن باشندکه اولین قراردادشان با من برایشان سودآورخواهد بود.

■ درسال۱۹۷٤پس‌ازچهل‌سال‌به‌مجارستان برگشتید. چطورشد تصمیم به‌این‌مسافرت گرفتید؟

□ سال‌ها بودکه مرتب ازمن درخواست می‌کردند برگردم . در ۱۹٦۳ وقتی درلندن‌بودم ازمن درخواست شد برگردم ولی من علاقه‌ای نداشتم . سرانجام درتابستان ۱۹۷٤ به من‌پیشنهاد شد به مجارستان سفرکنم واین‌بار من‌قبول‌کردم . خاله پیری درآن‌جا داشتم‌که درآن زمان هنوز زنده بود. فکرکردم فرصت خوبی است برای دیدن او . چون‌که او خودش قادر به سفرنبود. ازنقطه‌نظرموسیقی سفربسیارخوبی بود. کنسرتی که روز دوم اوت اجراکردم با استقبال فراوان روبرو‌شد. «دزد بغداد» پنج ماه بود دربوداپست روی پرده بود – این فیلم هنوز یکی ازفیلم‌های بسیار مورد علاقه مردم مجارستان است – وازمن درخواست شد یك بعدازظهر به سینما بروم وبه علاقه‌مندان امضاء بدهم . فکرنمی‌کردم کسی‌بیاید اما آن روز ٦٤۰ امضاء دادم (آنها خودشان شمردند نه من). خیلی تحت تأثیرقرارگرفتم . خانم‌های سالخورده برایم گل‌آوردند ودخترهای جوان به من هدیه دادند. وبعضی ازخانم‌های سالخورده دستم را می‌بوسیدند. این، قسمت‌جالب آن سفربود . . . . جنبه بدش این بودکه این‌آن دنیائی نبودکه من می‌شناختم .

■ آیا طی این همه سال هیچیك از آهنگ‌هایتان را آنجا اجراکرده بودند؟

□ بله . تقریباً همه را اجراکرده بودند.

■ فکرمی‌کنید مردم خیلی ازفیلم‌های هالیوودیتان را دیده بودند؟

□ نه . ولی فیلم‌های «کوردا» را دیده بودند. بعدازجنگ چندتائی ازفیلم‌های پارامونت ازجمله «تعطیلی ازدست رفته» را نمایش داده بودند ولی بعد این‌کاررا متوقف‌کردند. بنابراین هیچکس فیلم‌های بزرگ مرا «کجا میروی؟» یا «بن‌هور» را ندیده بود . درمورد فیلم‌ها اطلاع داشتند وحتی فکرمی‌کنم موسیقی آنها را روی صفحه شنیده بودند ولی خود فیلم‌ها را ندیده بودند. ازفیلم‌های اخیرم «زندگی خصوصی شرلوك هلمز» را دیده بودند، برای‌آنکه این‌فیلم هیچ جا موفقیتی نداشت وآنها توانسته بودندآن را خیلی ارزان بخرند. چرا مثلاً هیچ وقت «السید» را نشان ندادند، نمی‌فهمم .

■ آنجا فقط یك‌کنسرت دادید؟

□ یك‌کنسرت درجزیره سن‌مارگارت و یك مصاحبه تلویزیونی همراه بااجرای شش‌آواز بکمك دوخواننده . من پیانو می‌نواختم ودر فواصل بین آهنگ‌ها صحبت می‌کردیم .

■ درکنسرت چه قطعاتی را اجراکردید؟

□ با چهارقطعه از «بن‌هور» شروع‌کردم، بعد سه آواز وبعد تم ، واریاسیون‌ها وفیناله . درقسمت دوم تمامی سوئیت «کتاب جنگل» را اجراکردم . یك قطعه‌کوچك از «دزد بغداد» هم اجراکردم‌که به درخواست حاضرین تکرار شد و وقتی به‌آواز سابو رسیدیم همه با سوت ارکستررا همراهی می‌کردند.

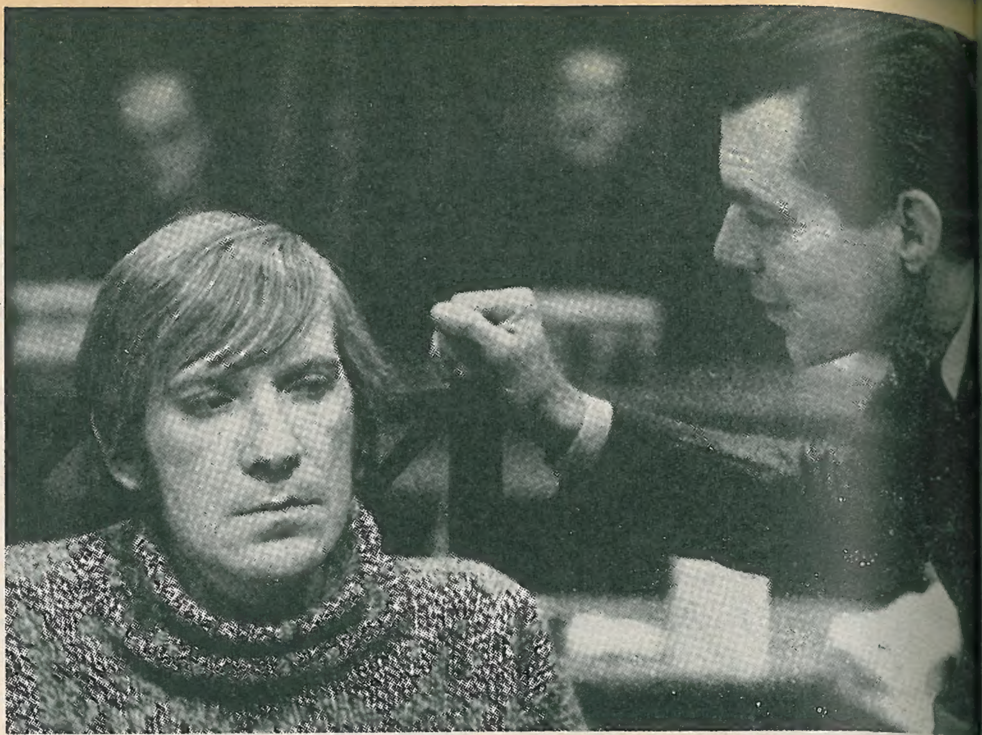
■ آیا به دلائل شخصی درجوانی‌مجارستان را ترك‌کردید؟

□ نه . نمی‌توانم دقیقاً توضیح بدهم هیجده ساله بودم وازبوداپست خوشم نمی‌آمد مجارستان را دوست داشتم . پدرم در شهر مجارستان ملکی داشت ومن بیشتروقتم را آنجا می‌گذراندم . ولی از مردم بوداپست وازطرز فکرشان‌که بخیال خودشان خیلی عالی بود ولی چنین نبود ، خوشم نمی‌آمد. نمی‌خواستم درآن شهردرس بخوانم . این یك دلیلش بود . دلیل دیگر این بودکه پدرم امیدوار بود یك روز اداره املاکش را به عهده بگیرم ونمی‌خواست آهنگساز بشوم . می‌گفت : «می‌توانی موسیقی یاد بگیری . اما باید یك چیز جدی هم بخوانی درچه رشته‌ای می‌خواهی درس بخوانی ؟» من درمدرسه فقط ازشیمی خوشم می‌آمد بنابراین به پدرم گفتم‌که درلایپزیك دوستی دارم و می‌خواهم برای تحصیل به‌آن شهر بروم . او موافقت‌کرد ومن‌هم به لایپزیك رفتم هم به‌عنوان یك دانشجوی رشته شیمی وهم به‌عنوان‌دانشجوی رشته موسیقی . پدرم ازاین موضوع اطلاع‌داشت واعتراضی نمی‌کرد . من صبح‌ها باروپوش سفید انواع واقسام دواها را باهم قاطی می‌کردم وبعد ازظهرها به‌آموزشگاه موسیقی‌می‌رفتم . این‌وضع یك سال ادامه داشت .

اوایل، کارها آسان بود ومن‌گاه‌گاهی‌که به‌مشکل‌برخوردمی‌کردم ازدوستم کمك‌می‌گرفتم بعد یك روز دوستم گفت‌که دیگر به من‌کمك نخواهدکرد . گفت : «باید تصمیمت را بگیری میخواهی شیمی‌دان بشوی یا موسیقی‌دان؟» اگر قرار باشد من همیشه کمکت‌کنم هیچوقت یك شیمی‌دان نخواهی شد. من هرناسزائی راکه به زبان مجارستانی می‌دانستم نثارش‌کردم اما او فقط خندید. یك روز درآزمایشگاه یکی از هم‌کلاسی‌هایم داشت‌کنار پنجره آزمایشی انجام می‌دادکه ناگهان همه چیزتوی صورتش منفجر شد. هنوز دست‌های خون‌آلودش درنظرم هست بخودم‌گفتم من به دست‌هایم برای‌کار دیگری احتیاج دارم . بنابراین از سال بعد فقط به کنسرواتوار موسیقی می‌رفتم وموضوع را به پدرم اطلاع دادم . پدرم به پروفسورم نامه‌ای نوشت وخواست‌که وضع مرا برایش تشریح‌کند و او هم گزارش بسیار خوبی درباره من نوشت وبرای پدرم فرستاد وبدین ترتیب من درآلمان ماندم که تحصیلاتم‌را تمام‌کنم وبعد در۱۹۳۲ برای‌اجرای چند قطعه موسیقی مجلسی‌که خودم ساخته بودم به پاریس رفتم . ازپاریس خوشم آمد وهمانجا ماندم تاآنکه در ۱۹۳۵ به لندن رفتم .

■ شرایط‌کار هنگام ساختن آهنگ برای فیلم‌های «کوردا» چگونه بود ؟

□ ازآزادی عمل فراوانی‌برخورداربودم «کوردا» خودش درکارموسیقی‌دخالت نمی‌کرد «موئیرماتیسون» مسئول این‌کار بودکه اوایل





بالا : درك بوگارد درنقش دادستان «کلود لانگهام» و «دیوید وارنر» به نقش یك سرباز جوان متهم به قتل بخاطر ترحم یك پیرمرد زخمی . موسیقی فیلم «مشیت الهی» درون‌گرا وغم‌انگیز است .
پائین : «لوئی کالهرن» و «مارلون براندو» به نقش «مارك آنتونی» درنمائی ازفیلم «جولیوس سزار» اثر «جوزف مانکیه ویتس» که «روژا» مشکلاتی دراجرای بخش‌درآمدهایش داشت .

و او گفت آهنگی می‌خواهدکه بلافاصله مشخص کند داستان فیـلم درلندن می‌گذرد . «موئیر ماتیسون» ایده بسیار خوبی‌پیشنهادکرد — مارش نایتزبریج — ومن هم موسیقی فیلم را با همین مارش شروع‌کردم .

■ وقتی درانگلستان بودید روی موسیقی سمفونیك هم کار کردید ؟

□ بله ، گاه‌گداری ، گواینکه درآن‌زمان زیاد نمی‌نوشتم . «سه طرح مجار» مال آن دوره (۱۹۳۸) است .

■ دربررسی کارآهنگسازفیلم نقش‌کسی‌که موسیقی را برای ارکسترتنظیم می‌کنـد اغلب نادیده‌گرفته می‌شود . دراین مورد شما چه روشی را دنبال می‌کنید ؟

□ این‌موضوعی‌است‌که می‌توان درباره‌اش صحبت‌کرد. وقتی‌که من‌کارم‌را اینجادرانگلستان شروع‌کردم هرآهنگسازی خودش موسیقی‌اش‌را برای ارکستر تنظیم می‌کرد ، البته درآن زمان برای انجام این‌کار وقت بیشتری هم داشتیم . مثلاً موسیقی فیلم «دزد بغداد» را من خودم برای ارکستر تنظیم کردم . وقتی«کوردا» درسال ۱۹٤۰ برای اتمام آن ، فیلم را به هالیوود برد من می‌خواستم‌که آنجا خودم ارکستررا رهبری کنم (درانگلستان این‌کاررا «ماتیسون» انجام می‌داد) اما بمن‌گفتندکه من به دلیل آنکه عضو اتحادیه نبودم نه می‌توانستم ارکستر را رهبری کنم ونه موسیقی را برای ارکستر تنظیم‌کنم . البته درکار آهنگساز نمی‌توانستند دخالت‌کنند. من دراین باره با رؤسای استودیو صحبت‌کردم وگفتم‌که اگرلازم باشد به‌اتحادیه می‌پیوندم ولی آنهاگفتندکه من باید اول به مدت یکسال عضو اتحادیه محلی باشم تا بتوانم ازاستودیو اجازه بگیرم واین‌کارشان علت داشت . درآن زمان نه تنها ازاروپا بلکه ازتمام آمریکا همه به سوی هالیوود می‌آمدند وآنها می‌خواستند از ۱٤۰۰۰ عضوشان‌که درآن موقع فقط ۵۰۰ نفرشان‌کار داشتند حمایت‌کنند ، امروزه هم این نسبت‌بهمین صورت است . بهرحال استودیو با اتحادیه معامله مخصوصی انجام داد وگفت‌که بیشترموسیقی‌قبلاً درانگلستان برای ارکسترتنظیم شده واتحادیه استثنائاً اجازه دادکارتنظیم موسیقی برای‌ارکستر را من انجام بدهم ولی گفتندکه اگر بخواهم ارکستررا رهبری‌کنم درآنصورت‌استودیومی‌باید دستمزد یك‌آهنگساز را بپردازدکه همراه من باشد. بعد ازاین فیلم هم آنهاگفتندکه من اجازه تنظیم ارکستر را نخواهم داشت . من دست از مبارزه برنداشتم وسرانجام استدلال آنها این بود که : «شاید یك نفر دیگر بتواند این‌کار را از خودت بهتر انجام دهد» . اما برای فیلم بعدی کوردا «لیدی‌هامیلتون» مجبورشدم تسلیم شوم.

خیلی بمن‌کمك‌کرد . برای آنکه درابتدای‌کار من‌درزمینه آهنگسازی برای‌فیلم تجربه‌ای‌نداشتم وراهنمائی‌های او خیلی‌کمکم‌کرد . بعد متوجه شدم‌که من و او توافق‌نظرنداریم . او موسیقی مرا خیلی پیچیده می‌دانست وآهنگ‌هائی نظیر کنسرتوی ورشو را برآهنگ‌های من ترجیح می‌داد . روی‌هم‌رفته آدم بسیار خوبی بود .

■ از «طوطی سبز» خاطره‌ای ندارید ؟

□ چرا ، سرنوشت غامضی داشت . تاآنجا که به یاد دارم «ویلیام‌کامرون من‌زیز» نسخه نهائی فیلم راکارگردانی نکرد . این‌کار را یك کارگردان‌آمریکائی به‌نام «ویلیام ك . هووارد» که درآن زمـان اینجاکار می‌کرد ، به انجام رساند. ما درموردموسیقی‌آغازفیلم صحبت‌کردیم

من طرح تم‌های اساسی را نوشتم و به دست تنظیم‌کننده برای ارکستر دادم و او رفت و با یك متن کامل برگشت. وقتی به متن نگاه کردم بشدت عصبانی شدم و همه‌اش را پاره کردم و دور ریختم. بعد خودم نشستم و دوباره همه را برای ارکستر تنظیم کردم – که البته این اشکالی نداشت چون قبلاً دستمزد انجام این کار به یك نفر دیگر پرداخته شده بود. اتحادیه اهمیت نمی‌داد که در تنظیم ارکستر چه کسی مورد استفاده قرار می‌گرفت... بعد صحنه نبرد ترافالگار پیش آمد که تنظیم ارکسترش کار خیلی پیچیده‌ای بود و ما ناچار شدیم کمك بخواهیم. سرانجام من مجبور شدم که روش هالیوود را بپذیرم. چاره‌ای نبود.

■ بنابراین قسمتی از موسیقی متن «لیدی هامیلتون» را خودتان برای ارکستر تنظیم کردید؟

□ تمامی صحنه عناوین فیلم باضافه چند صحنه دیگر کار خود من است. بعد کسی را پیدا کردم که کارش خوب بود و نسبت به طرح‌های من با دقت و وسواس مذهبی وفادار می‌ماند او یك مجار بود به نام «یوجین زادور» که قبلاً روی حدود ۲۵ درصد از موسیقی «لیدی هامیلتون» کار کرده بود.

از آن به بعد بیشتر کارهای مرا او برای ارکستر تنظیم می‌کرد. البته یونیورسال و پارامونت خودشان کسانی را داشتند که کار تنظیم موسیقی برای ارکستر را به آنها واگذار می‌کردند اما در مترو گلدوین مایر من می‌توانستم با هر کسی که مایل بودم کار کنم و این شخص البته همیشه «زادور» بود که تا پایان فیلم «بن‌هور» با من همکاری کرد. کار تنظیم موسیقی «شاه شاهان»، «السید» و «آدم‌های سرشناس» (The vips.) را هم او انجام داد. در فیلم «سفر طلائی سندباد» یك انگلیسی به نام «لاری اشمور» با من کار کرد و موسیقی فیلم «مشیت الهی» را هم «کریستوفر پالمر» که در تهیه آلبوم‌های پولیدور و دکا به من کمك می‌کند و آشنائی قابل توجهی با موسیقی من دارد برای ارکستر تنظیم کرد.

■ درمورد شما رابطه بین آهنگساز و ارکستراتور چگونه است؟

□ من یك طرح تهیه می‌کنم... راستش از این کلمه طرح بدم می‌آید برای آنکه بیشتر به مفهوم یك چیز ناتمام است... من متن کوتاهی که ممکن است روی دو تا شش سطر خط حامل نوشته باشم و در آن کار تمام قسمت‌های ارکستر مشخص شده با تمام هارمونی‌ها و غیره تهیه می‌کنم. ارکستراتور کار بسط دادن تمام متن موسیقی را که خیلی وقت می‌گیرد انجام می‌دهد. و از آنجا که موسیقی متن فیلم‌ها همیشه باید به فاصله کوتاهی تهیه شود، فکر می‌کنم این روش خیلی مناسبی باشد، برای آنکه به آهنگساز وقت کافی برای خلق موسیقی که به عقیده من کار خیلی مهمی است می‌دهد. حاضرم شرط ببندم که اگر متن کوتاهی را که من تهیه می‌کنم به پنج ارکستراتور مختلف بدهم کسی نخواهد توانست فرقش را حس کند. چرا که آنها نمی‌توانند چیزی به متن اضافه کنند. یك فلوت در هر پنج مورد فلوت است و اگر من مثلاً بخواهم یك قطعه توسط فلوت و قره‌نی توأماً اجرا شود، این را مشخص می‌کنم. در ابتدا و تا وقتی که به هالیوود رفتم خودم موسیقی‌هایم را برای ارکستر تنظیم می‌کردم. شب‌ها بیدار می‌نشستم و کار می‌کردم که این البته وقتی که آدم جوان است اشکالی ندارد. اما وقتی سن بالا می‌رود آدم حال شب بیدار نشستن را ندارد. ولی من همیشه متن‌های کاملی نوشته‌ام که ارکستراتور باید از آن پیروی کند.

■ درمورد رهبری ارکستر چطور؟

□ در انگلستان همه موسیقی‌هایم را «موئیر ماتیسون» رهبری می‌کرد، من خودم اجازه این کار را نداشتم. بعد از آن من همیشه خودم رهبری ارکستر را به عهده داشتم بجز در پارامونت که مدیر امور موسیقی اصرار داشت «ایروینگ تالبوت» رهبری کند. اینجا در مورد تهیه آلبوم از موسیقی‌های فیلم من مشکلاتی داشتم. در مورد همه آنها رهبری ارکستر را خودم به عهده داشتم بجز در دو مورد. «بن‌هور» یك فیلم آمریکائی بود که در اروپا تهیه شده بود – در واقع در رم. و بین استودیوها و اتحادیه موسیقی‌دانان این تفاهم ضمنی وجود داشت که وقتی یك فیلم در اروپا ساخته می‌شود، ضبط موسیقی آن در اروپا مجاز است. اما وقتی به مرحله ضبط نهائی رسیدیم وقت و پول کافی برای انجام آن را در اروپا نداشتیم. مترو گلدوین مایر یك ارکستر بزرگ در اختیارم گذاشت با یك گروه کر بزرگ و غیره.

و من گفتم: «بسیار خوب این کار را در هالیوود می‌کنم.» از طرفی قسمت ضبط موسیقی مترو گلدوین مایر ترتیب ضبط موسیقی برای تهیه آلبوم را در رم داده بود. ولی اتحادیه موسیقی‌دانان آمریکا اصرار داشت که این کار در ایالات متحده انجام بگیرد.

مترو گلدوین مایر می‌گفت که: «نه. این فیلم در خارج از ایالات متحده ساخته شده و ما حق داریم موسیقی آن را در یك کشور خارجی ضبط کنیم.» اتحادیه جواب داد: «بسیار خوب، ولی در آن صورت «روژا» نمی‌تواند رهبری ارکستر را به عهده داشته باشد. او یکی از اعضای ماست (تا آن وقت من عضو شده بودم). بنابراین رئیس مترو گلدوین مایر در نیویورك به دیدن آقای «پتریلو» رئیس اتحادیه رفت و توضیح داد که با این اصرارشان دارند فقط یکی از اعضای خودشان را ناراحت می‌کنند. چرا که موسیقی به طور قطع در اروپا ضبط خواهد شد و من به عنوان سازنده موسیقی باید اجازه رهبری ارکستر را داشته باشم. ولی «پتریلو» باز هم مخالفت کرد. بنابراین مترو گلدوین مایر به من گفت که نمی‌توانم رهبری ارکستر را به عهده بگیرم اما باید هنگام ضبط موسیقی حضور داشته باشم. بنابراین یکی از دوستانم «کارلو ساوینا» که موسیقی‌دان فوق‌العاده‌ای است رهبری ارکستر را برای ضبط موسیقی روی صفحه به عهده گرفت. من در تمام مدت در کنار او بودم و در مورد قسمت‌های مختلف توضیحات کافی می‌دادم و بعد می‌رفتم در اطاقك کنترل می‌نشستم و گوش می‌دادم ولی اجازه رهبری ارکستر را نداشتم.

■ بنابراین رهبری ارکستر را برای ضبط موسیقی برای فیلم خودتان در هالیوود انجام دادید و برای تهیه صفحه «ساوینا» ارکستر را در رم رهبری کرد؟

□ درست است. بعد مترو گلدوین مایر تصمیم گرفت یك آلبوم جدید از موسیقی این فیلم تهیه کند که این کار در نورمبرگ انجام شد. ارکستر سمفونی ایالت فرانکن لاند و به رهبری «اریك کلوس». و باز مثل دفعه قبل آقای «کلوس» رهبری کرد و من گوش دادم.

■ شایع شده بود که «اریك کلوس» در واقع خود شما بودید...

□ میدانید که در آمریکا ما در چنین مواقعی می‌گوئیم: «توضیحی ندارم». بعدها من تکه‌هائی از موسیقی «کجا میروی؟»، «بن‌هور»، «السید» و «شاه شاهان» را روی صفحه ضبط کردم. البته تا آن زمان سروصداها خوابیده بود.

■ برگردیم به روش تصنیف آهنگتان. روی پیانو تصنیف می‌کنید؟

□ معمولاً نه. بیشتر اوقات تکه‌های مختلف آهنگ را هرجا و هر وقت که به مغزم بیاید یادداشت می‌کنم. اما وقتی کاری را تمام کردم پشت پیانو می‌نشینم و تمام آن را می‌نوازم. چرا که گاهی آهنگ‌ها آنطور که در مغزتان شنیده‌اید در نمی‌آیند. بطور کلی ترجیح می‌دهم پشت میز کار کنم برای آنکه برخلاف یك پیانو تخیلتان را محدود نمی‌سازد.

■ روش کارتان مثلاً در مترو گلدوین مایر چطور بود؟

□ مطابق قراردادم من الزامی نداشتم در استودیو کار کنم. در استودیو دفتر کوچکی داشتم فقط برای آنکه وقتی در استودیو هستم لوازم خودم را آنجا بگذارم یا از آنجا تلفن کنم. این شرطی که در قرارداد گنجانده بودم ناراحت... بودند ولی من گفتم که فقط با این شرط قرارداد را امضاء می‌کنم. حقیقتش اینست که من در استودیو

می‌توانم کار کنم، برایم امکان ندارد. میدانید در بعضی ازاستودیوها آهنگساز باید صبح برود و دفتر حضوروغیاب امضاء کند وعصر برگردد – درست مثل کارمند یك اداره. ولی برای من امکان ندارد سرساعت معین به استودیو بروم، پشت میز بنشینم وبعد مثلاً سویچ الهام وتخیلم را روشن کنم. من همیشه درخانه کار می کنم – در آرامش کامل.

■ چه وقت طرح‌های اولیه‌تان را تهیه می‌کنید؟

□ معمولاً وقتی فیلمنامه را به دستم می‌دهند. وقتی که کم وبیش می‌دانم برای چه چیزی باید موسیقی تصنیف کنم. دراین دوره من فقط ایده‌های مختلف را جمع‌آوری می کنم. فیلم که تمام شد می‌روم آن را می‌بینم وبعد برمی‌گردم وروی طرح‌هایم کار می کنم. بعد از مدتی دوباره فیلم را می‌بینم برای آنکه مطمئن شوم دارم درمسیرصحیحی پیش می‌روم. خیلی ازوقت‌ها بعدازدیدن مجدد فیلم متوجه شدم که مسیر درستی را انتخاب نکرده‌ام که دراینگونه موارد البته به‌خانه‌برمی گردم وتصحیحش می کنم.

■ آیا ازابتدا کیفیت صدای آلات مختلف ارکستر را ازنظرطنین وغیره درنظر می گیرید؟

□ بله، همیشه.

■ این موضوع عامل مهمی در موسیقی «کجا می‌روی؟» بود. شنیده‌ام که شمادرساختن آلات موسیقی آن دوره نظارت داشتید.

□ بله. من اندازه‌های دقیق تمام آلات موسیقی را دادم که در رم ساختند. این برای من کار هیجان‌انگیزی بود چراکه من درلایپزیك علاوه برهنرتصنیف دررشته تاریخ موسیقی نیز مطالعه کرده بودم واین فرصت خوبی بود برای آنکه ازمطالعاتم استفاده کنم. آلات موسیقی آن فیلم را دقیقاً ازروی نقش برجسته‌ها ومجسمه‌ها وتوضیحاتی که درمورد آنها درکتاب‌های مختلف آمده است کپیه کرده بودم. چند سال پیش متروگلدوین‌مایر همه آنها را به حراج گذاشت. تصمیم داشتم بروم وچندتا از نی‌انبان‌هاوچیزهای دیگررا بخرم، ولی میانه‌ام با متروگلدوین‌مایر زیاد خوب نبود، درنتیجه ازاین کار منصرف شدم. وقت زیادی را صرف تحقیق درباره موسیقی‌های اصیل – نه موسیقی رومی، چنین چیزی وجود ندارد، بلکه بیشترموسیقی‌یونانی– آن زمان کردم. بازسازی موسیقی اوایل دوران مسیحیت مشکل بزرگی بود. حدود شش ماه صرف تحقیق کردیم وبعد بعضی ازآلات موسیقی این فیلم را در «بن‌هور» مورد استفاده قرار دادیم.

■ ولی در «ژول سزار» روش کاملاً متفاوتی درپیش گرفتید.

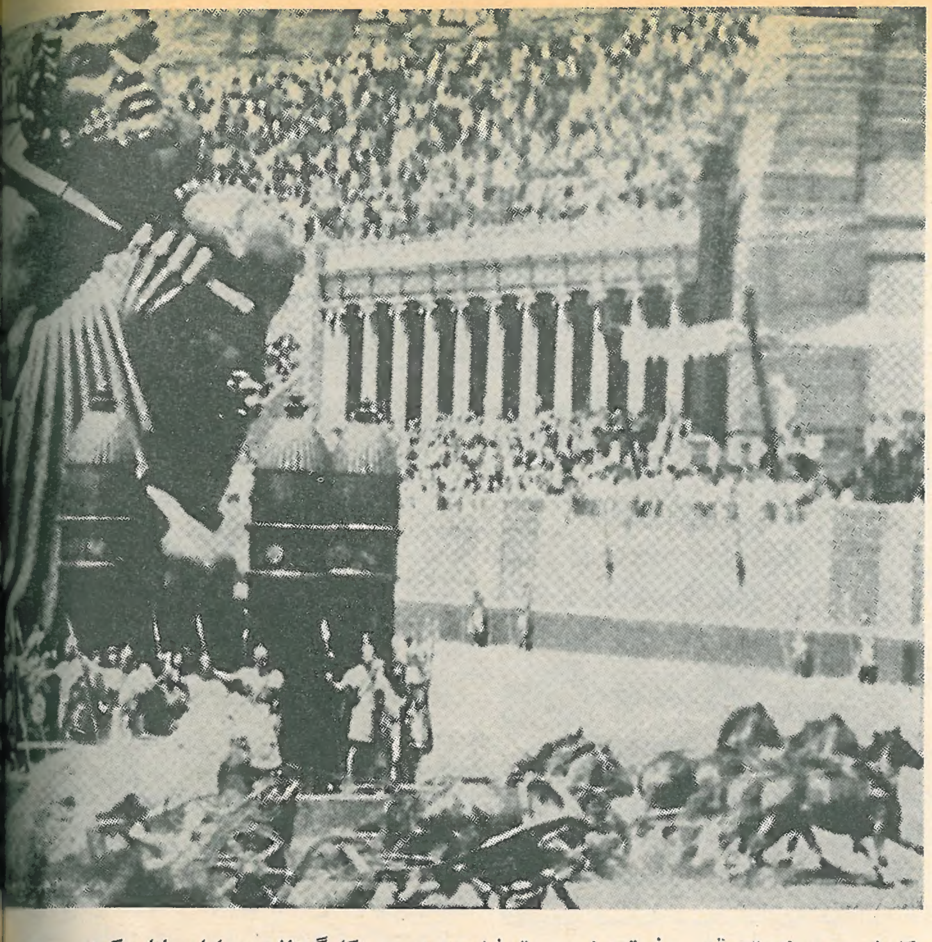
□ بله. آقای مانکیه‌ویچ که ازپیش می‌شناختمش کارگردان دانائی است منتها دراین فیلم من خیلی کم با او تماس داشتم. فکرمی کنم موقع تهیه آن فیلم من داشتم روی فیلم دیگری کارمی کردم ودرآن‌زمان تنهاچیزی که موردنیاز بود آوازی بودکه پسرکی دریك شب درچادر بروتوس می‌خواند ومن برای آن می‌بایستی یك آهنگ ازدوره الیزابت پیداکنم. ازآغازکار به‌آقای هاسمن تهیه‌کننده فیلم گفتم که می‌خواهم به موسیقی فیلم کیفیت یك درام شکسپیری بدهم ونه یك اثر تاریخی. وقتی مانکیه‌ویچ فیلم را تمام‌کرد بلافاصله به نیویورك رفت‌که اپرای **لابوهم** را درمتروپولیتان اپراهاوس‌کارگردانی کند. بنابراین من فقط با هاسمن می‌توانستم مذاکره‌کنم. راستش موسیقی این فیلم خیلی‌زیاد نیست فقط یك پیش درآمد (اوورتور) داردکه ازایده‌های من بود. گفتم‌که وقتی این اثرروی صحنه تئاتر اجرا می‌شود، یك‌پیش‌درآمد برایش می‌گذارد، پس چرا فیلمش پیش‌درآمد نداشته باشد. من نظرم را با هاسمن درمیان‌گذاشتم و او موافقت‌کرد وبعد رفتیم‌که باآقای شاری رئیس استودیو صحبت کنیم. شاری هم این فکر را پسندید ولی‌گفت‌که باید نظر مدیر امورموسیقی را هم بپرسد. پس‌ازکمی چانه زدن مدیر امور موسیقی هم موافقت‌کرد ومن یك پیش‌درآمد نوشتم‌که برای نخستین‌بار درآلبومی‌که اخیراً کمپانی پولیدور منتشرکرده گنجانده شده است. چند ماه بعدکه روی فیلم دیگری‌کار می‌کردم خبردار شدم‌که مدیر امور موسیقی می‌خواهد برای ژول سزار یك پیش‌درآمد ضبط کند. من بلافاصله به او تلفن‌کردم وپرسیدم‌که چه‌کار دارد می‌کند و اوگفت‌که می‌خواهد **کاپریچیوایتالی‌یان** «چایکوفسکی» را به عنوان پیش‌درآمد ضبط‌کند وازتمام ارکستر درحال اجرای قطعه هم فیلمبرداری‌کندکه پیش‌ازفیلم نمایش‌داده شود. من به هاسمن تلفن‌کردم و گفتم این‌کار غیرممکن است. اولاً که کاپریچیو– ایتالی‌یان ضعیف‌ترین اثر «چایکوفسکی» است واصولاً چه ارتباطی با ژول سزار دارد؟ مثلاً ازاین نظرکه هردو به نحوی به ایتالیا ارتباط دارند؟ هاسمن بلافاصله با شاری تماس‌گرفت ولی‌گویا ترتیب همه‌کارها داده شده بود وتغییر برنامه غیرممکن بود. بهمین دلیل من به‌نمایش افتتاحیه فیلم نرفتم ولی شنیدم‌که مدیر امور موسیقی(که اسمش را نمی‌برم) خیلی‌ها ازجمله «آرتور روبینشتاین» را دعوت‌کرده بودکه اورا روی پرده سینما ببینند.

■ برگردیم به موسیقی‌هائی‌که برای سه فیلم حماسی «بن‌هور»، «شاه‌شاهان» و«ال‌سید» ساختید. «بن‌هور» چطور شروع شد؟

□ «بن‌هور» دربهار ۱۹۵۸ شروع شد. تهیه‌کننده‌اش آقای زیمبالیست‌که اززمان تهیه فیلم «کجا می‌روی؟» باهم دوست شده بودیم به من‌گفت: «این‌بار با مدیران اجرائی استودیو گرفتاری دارم. آنها اجازه نمی‌دهند تو به رم بیائی برای آنکه میخواهند هزینه‌ها را محدود کنند». متوجه هستید؟ داشتند یك فیلم چندین میلیون دلاری می‌ساختند، ولی هزینه‌های من برایشان خیلی زیاد می‌شد. من‌گفتم: «اشکالی ندارد». بعد اوگفت: «ولی مشکل اینجاست‌که ما قراراست یك صحنه رقص بایك‌گروه‌آفریقائی بگیریم. هنوز این‌گروه را پیدا نکرده‌ایم. اما وقتی‌پیدایشان‌کنیم به‌تواحتیاج خواهیم داشت». من‌گفتم: «بسیارخوب، من به هرحال درایتالیا هستم». «اوه، تو درایتالیا هستی؟ عالی است» – درآن موقع من درراپالو بودم‌که نزدیك سانتامارگریتاست – «ما تو را ازآنجا به هزینه خودمان به رم خواهیم آورد». خرج این سفر با قطار دقیقاً بیست دلار است. ازنظرمن البته این‌موضوع مهم نبود. من به راپالورفتم ونوشتن سینفونیاکنسرتانته را آغازکردم‌که ناگهان مرا با تلگرام به رم احضارکردند. دررم به من‌گفتند که یك‌گروه به نام‌گروه باله آفریقائی پیدا کرده‌اند ومن می‌بایست موسیقی‌شان راکه فقط با طبل اجرا می‌شد تنظیم‌کنم. من این‌کار را کردم وبعد دوباره برای یك مارش برگشتم. وقتی بن‌هور به عنوان پسرخوانده آریوس برمی‌گردد، به امپراطور معرفی می‌شود ودراین صحنه یك‌گروه نوازنده پیشاپیش او درحرکت هستند. من برای این صحنه بطورموقت ازقسمتی ازموسیقی «کجا می‌روی؟» استفاده کردم. صحنه بسیار عظیمی بود با هزاران سیاهی‌لشکر که سروصدایشان‌گوش‌را کر می‌کردند (میدانید که ایتالیائی‌ها چه آدم‌های شلوغی هستند). و وقتی به سروصدای این همه آدم جرنگ‌جرنگ اسلحه و زره اضافه شد، صدای موسیقی اصلاً شنیده نمی‌شد وما تصمیم‌گرفتیم موسیقی را با بلندگو پخش‌کنیم ولی بلندگوهای ساخت ایتالیا به اندازه‌کافی قوی نبود. باید بلندگوهای مخصوصی را ازرم می‌آوردندکه این هم وقت می‌گرفت. بالاخره تصمیم‌گرفتیم‌که من بالای یك نردبان بروم و با حرکت‌دادن یك دستمال، ضرب‌آهنگ‌رامشخص‌کنم، ضمن‌اینکه‌نوازندگان که آفتاب تو چشمشان بود نمی‌توانستند خوب مرا ببینند. آفتاب بشدت می‌تابید وبعد از اتمام این صحنه من دچار سردرد وحشتناکی شدم.

■ بعد شما بخانه برگشتید؟

□ بله و ناگهان شنیدم‌که زیمبالیست درگذشت. پیش ازکریسمس ۱۹۵۸ بود ووایلر خواست‌که من به رم برگردم. هنوز دو سه هفته ازفیلمبرداری باقی مانده بود ووایلر داشت



«میکلوش روزا» نه ماه وقت صرف تصنیف موسیقی‌فیلم«بن‌هور» به‌کارگردانی «ویلیام وایلر»کرد .

صحنه‌ای راکه یك‌گروه زن پای صلیب مرثیه می‌خوانند می‌گرفت (این صحنه ازفیلم درآورده شده است) . من یك قطعه موسیقی نوشتم ولی این صحنه خوب درنیامد ووایلر ازآن استفاده نکرد. بهرحال من تمام مارش‌های این فیلم را همانجا نوشتم . وقتش را داشتم برای آنکه وایلر هنوز سرگرم فیلمبرداری بود . دقیقاً یادم هست مارش‌ها راکجا نوشتم . یك روز یك‌شنبه بود من به تپه پالاتین رفتم جائی‌که همه آن حوادث در آن‌اتفاق‌افتاده بود . فکرکردم هنوز باید چیزی ازانعکاس آن حوادث درهوا باقی مانده باشد. شروع‌کردم به یادداشت‌کردن آهنگ‌هائی‌که به ذهنم می‌آمد واین طرف وآن طرف رفتن . بعد شنیدم زنی به دوستش گفت : «دیوانه را ببین» . وقتی فیلمبرداری تمام شد همه بخانه برگشتیم برای آنکه مقدار بسیار زیادی فیلم‌گرفته شده بود . من تصنیف بقیه موسیقی این فیلم را آغاز کردم وبرای اولین‌بار ناچار نبودم ظرف دوسه هفته موسیقی یك فیلم را تمام‌کنم . روی‌هم رفته تصنیف موسیقی این فیلم حدود هشت تا نه ماه ازوقتم راگرفت .

■ **بعد از «بن‌هور» بچه ترتیب درساختن دومحصول ساموئل برونستون درگیر شدید ؟**

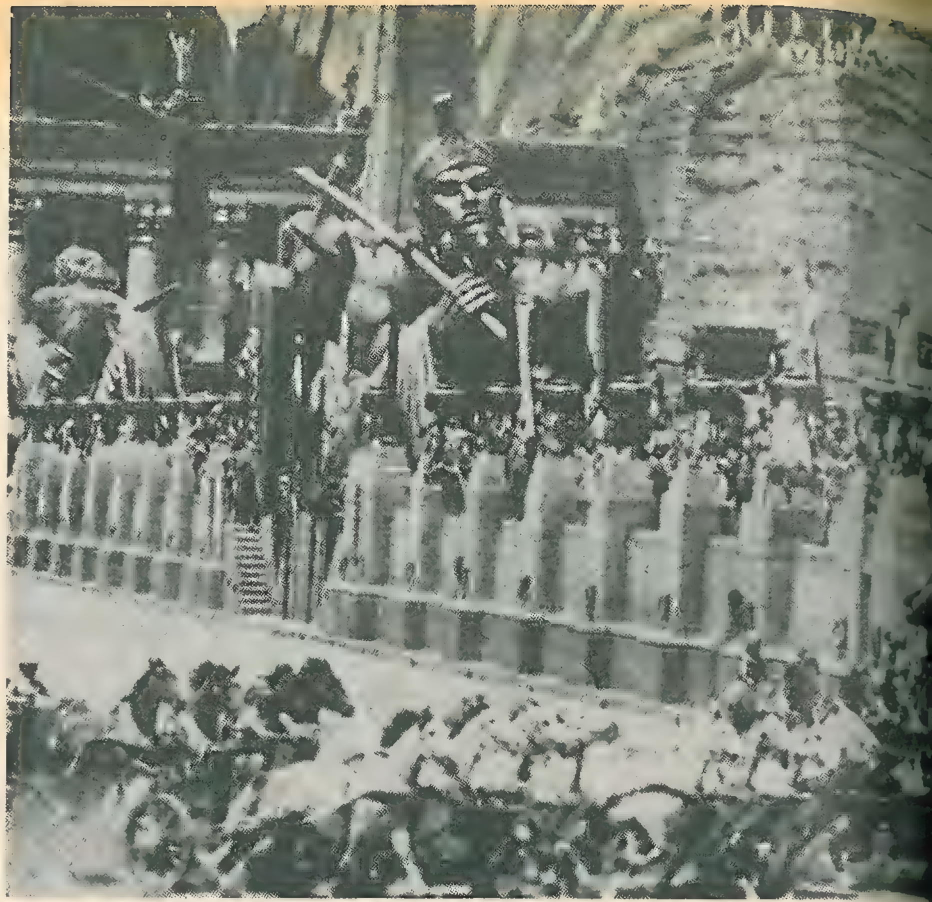
□ برونستون تولید «شاه شاهان» رابطور مستقل دراسپانیا شروع‌کرد . او قبلاً با ساختن «جان پل‌جونز» شهرتش را به عنوان یك تهیه‌کننده تثبیت‌کرده بود . این را بگویم‌که در هالیوود دفتری‌هست‌که می‌توانیدعنوان‌داستانتان را درآن به ثبت برسانید بدین ترتیب یك عنوان بخصوص تا یك سال متعلق به شماست. برونستون به هالیوود آمد ودیدکه «شاه شاهان» عنوان فیلم قدیمی دومیل درآن دفتر به ثبت نرسیده است وازآنجاکه «بن‌هور» فیلم موفقی بود ، او «شاه شاهان» را به ثبت رساند وکار تولید را شروع‌کرد . او طرح بسیار جالبی برای استفاده از دلارهائی‌که‌کمپانی‌های آمریکائی در اسپانیا داشتند ونمی‌توانستند خارجش‌کنند بکاربرد . به آنهاگفت : «شما دلارها را دراسپانیا به من بدهید که فیلم بسازم ، بعد فیلم درآمریکا برایتان دلار می‌سازد» . اما بهرحال بعد ازمدتی پولش ته کشید وبه متروگلدوین‌مایرپیشنهادکرد تهیه‌فیلم را به عهده بگیرند وآنها هم قبول‌کردند وبدین ترتیب‌کنترل فیلمی راکه ممکن بود رقیبی برای «بن‌هور» بشود ، دراختیارگرفتند. بدین ترتیب بودکه یك روز به من اطلاع دادندکه باید به مادرید بروم وموسیقی بنویسم . آنها یك آهنگ برای رقص سالومه می‌خواستند. من اسباب سفر را بستم وهمراه همه افراد خانواده‌ام به مادرید رفتم (بچه‌هایم هنوزکوچك بودند) . وقتی به مادرید رسیدم نمی‌دانستم با چه‌کسی طرف هستم با برونستون صحبت‌کردم ولی بزودی فهمیدم او ازفیلم چیزی سرش نمی‌شود– او یك بازرگان است، یك مدیر. تصمیم‌گرفتم بانویسنده فیلمنامه صحبت‌کنم . اما او هم خیلی زود مادرید را ترك کرد وبه پاریس رفت. بعد با نیکلاس‌ری کارگردان فیلم صحبت‌کردم ومعلوم شدکه او هم درست نمی‌داند چه نوع موسیقی می‌خواهد. پرسیدم : «رقاص دارید ؟» گفتند : «نه . ولی یك دختر هست‌که نقش سالومه را بازی می‌کند» . «او یك رقاص است ؟» «نه ، فقط یك دختر مدرسه است» . «ازکجا آمده ؟» «یك‌کارگزار اورا درشیکاگو نزد دخترآقای برونستون آورد وآقای برونستون‌گفت : «تو سالومه هستی» . ماهم استخدامش‌کردیم» . «می‌تواند نقش ایفا کند ؟» «هنوز امتحانش نکرده‌ایم» . پرسیدم : «کورئوگرافش‌کیست ؟» «خانم ری» . «خانم ری یك‌کورئوگرافراست ؟» «نه ، یك رقاص است» . خوب ، بازهم این یك چیزی بود . با خانم ری‌که زن بسیار خوبی است ملاقات‌کردم وپرسیدم : «شما کجا رقصیده‌اید ؟» «دردسته هرمس‌پان بودم» . «می‌شناسیدش ؟» «بله ، شما هیچوقت‌کورئوگرافی‌کرده‌اید؟» «نه ، ولی‌سعی خودم را می‌کنم» . بنابراین من نه‌کورئوگرافر داشتم ، نه رقاص ونه بازیگر . . . بهرترتیب من درمادرید قطعه‌ای نوشتم وبطورموقت با فلوت، طبل وپیانو ضبطش‌کردم وتحویلشان‌دادم . دیگر به وجود من احتیاجی‌نبود وما به خانه برگشتیم .

وقتی‌فیلم به هالیوود رسید دیدیم‌که رقص‌سالو[مه] به صورت دویدن‌ازاین‌ستون به‌آن ستون درآمد[ه] است .

رئیس مونتاژ استودیو گفت‌که این صح[نه] باید قطع شود ووقتی آن صحنه قطع شد ، طب[عاً] موسیقی آن هم ازفیلم حذف‌گردید. اصولاً تما[م] فیلم چندان مفهوم و هدفی نداشت و استودی[و] «ری‌برادبری» را استخدام کردکه برای آن گفتاری بنویسد وسعی‌کند به‌آن مفهومی بدهد.

■ **که اورسن‌ولز این‌گفتاررا خواند**

□ درست است . بعد من نشستم وبقیه موسیقی فیلم را نوشتم . ما همه سعی‌کردیم به‌فیلم سروصورت ومعنائی‌بدهیم. «برونستون» به‌عنوا[ن] یك همکار مرد بسیار خوب وسخاوتمندی است اما خیلی زود متوجه شدم‌که درباره فیلمسازی چیزی نمی‌داند. والبته این‌کار او هم نبود . او کارها را براه می‌انداخت وپیش می‌راند. مثلاً «آدولف زیوکر» هم یك فیلمساز نبود . او ه[م] فقط طرح تهیه یك‌فیلم‌راآغازمی‌کرد وبسرانجا[م] می‌رساند. اما بعضی‌ازتهیه‌کننده‌ها فیلمسازهستند «گلدوین» یك فیلمسازبود . همیشه وقتی جلوی او ازفیلم «بهترین سال‌های زندگی ما»ی وایلر حرف می‌زدند ، می‌گفت : «نه ، آن فیلم مال «وایلر» نیست. فیلم من‌است . من‌تهیه‌اش‌کردم «وایلر» فقط آن راکارگردانی‌کرد» . ومن



فکر می‌کنم که کاملاً حق‌دارد. من‌از «برونستون» خاطرات خوبی‌دارم اما هیچوقت درباره موسیقی او حرف نمی‌زدم .

■ چطور پایتان به‌فیلم «ال‌سید» کشیده‌شد؟

□ ما برای یك نمایش خصوصی «شاه ...هان» به اسکاتس‌دیل آریزونا رفته بودیم بایك هواپیمای خصوصی . دربازگشت «برونستون» ...من گفت : «میدانی‌که دارم «ال‌سید» را ...می‌سازم ؟» گفتم : «بله» . گفت : «میل داری ...وسیقی‌اش را تو بنویسی ؟» گفتم : «خیال ...می‌کردم یك‌آهنگساز داری» . گفت : «بله ولی ...کارش خوشم نمی‌آید. دوست دارم تو موسیقی ...فیلم‌را بسازی» . گفتم: «من بامترو گلدوین‌ـ ...یر قرارداد دارم باید باآنها صحبت‌کنی» . روز ...او گفت : «ترتیب همه چیز را داده‌ام . باید ...من به مادرید بیائی. خانواده‌ات راهم می‌توانی ...وری. هرخانه‌ای‌راکه دوست‌داشتی‌دراختیارت ...می‌گذاریم با مستخدم واتوموبیل وراننده . . .» ...قیقتش را بخواهید ما درتمام زندگی‌مان به‌این ...زندگی نکرده بودیم . «برونستون» واقعاً ...سخاوتمندی است .

■ تمام موسیقی «ال‌سید» را درمادرید ...نوشتید ؟

□ بیشترش را . قسمت‌هائی‌را هم درلندن ...نوشتم .

■ درچه مرحله ازفیلمبرداری به‌گروه فیلمبرداری پیوستید ؟

□ وقتی به مادرید رسیدم فیلمبرداری‌تمام شده بود وکار مونتاژ شروع شده بود . من ماه مارس یا آوریل به مادرید رفتم وخانواده‌ام در ماه ژوئن پس‌ازتعطیل مدرسه به من ملحق شدند. من تمام تابستان را آنجا بودم . همانطورکه می‌دانید موسیقی «ال‌سید» نسبتاً زیاد است واز طرفی من مدت زیادی وقت صرف تحقیق درباره موسیقی قرن یازده اسپانیاکه درباره‌اش هیچ‌چیز نمی‌دانستم کردم . فیلم دوقسمت داشت قسمت‌اول که مونتاژ آن تمام شده بود قسمت‌اعظم موسیقی را دربرمی‌گرفت. ازمن‌خواستند‌که ضبط‌موسیقی این قسمت ازفیلم را در رم انجام دهم تاآنها بتوانندکار صدابرداری را درلندن شروع کنند. بنابراین من موسیقی را نوشتم وبرای ضبط به رم رفتم واین‌کاررا ظرف ده روز به‌انجام رساندم ــ حدود یکساعت‌ونیم موسیقی‌که نواختنش زیادهم آسان نبود . بعد ازآن به مادرید برگشتم که‌کار تصنیف موسیقی را تمام‌کنم‌که ناگهان ازلندن تلگرام رسیدکه فوراً خودت را برسان . حس کردم اتفاق بدی افتاده . وقتی به لندن رسیدم پرسیدم : «چی شده ؟ من هنوزموسیقی قسمت دوم را تمام نکردم» . گفتند : «هیچ‌چی . فقط می‌خواهیم به موسیقی قسمت اول‌گوش بدهی» دیگرمطمئن شدم‌که اتفاق بدی افتاده‌است . وقتی موسیقی نوشته‌های فیلم را برایم نواختندگفتم : «صدایش را تاآخرین حد بلندکنید» . گفتند : «همین‌خودش‌آخرین حد است» ولی‌البته درست مثل صدای یك‌کوارتت زهی بودکه ازپشت پرده ضبط شده باشد. بهیچ‌وجه قابل استفاده نبود بجز قسمتهای‌کوتاهی‌که زیر گفتگوها قرارمی‌گرفت. دررم تحقیق کرده‌بودند ومعلوم شده‌بودکه هنگام ضبط دستگاه‌ها خوب‌کار نمی‌کردند یا خوب تنظیم نشده بودند. من فوراً برای «برونستون» تلگرام فرستادم‌که پول استودیو را ندهد ولی دیر شده بود . آن استودیو بعداً موسیقی یك فیلم دیگررا هم ضبط‌کردکه همین بلا برسرش آمد وبعد آن استودیو مجبورشد درش را تخته کند. باید دوباره درلندن همه‌اش را ضبط می‌کردم ودرعین‌حال موسیقی قسمت دوم را می‌نوشتم .

■ روش‌کارتان‌درتصنیف‌موسیقی«ال‌سید» چگونه بود ؟

□ دردرجه اول به صورت تحقیق بود . السید در اسپانیا یك شخصیت ملی است و «برونستون» دکتر «رامون‌منه دزپیدال» راکه درآن زمان ۹۲ ساله بود به عنوان مشاورفنی استخدام‌کرد. او یك‌استاد دانشگاه بود ودوره‌ای راکه داستان «السید» درآن اتفاق می‌افتاد، خوب می‌شناخت . من بدیدن او رفتم (یك‌گروه عکاس هم آمدند) وما به زبان فرانسه صحبت کردیم چراکه من اسپانیائی بلد نبودم . اوگفت که یك موسیقی‌دان نیست ولی باید اقرارکنم‌که سخنرانی بسیارجالبی درباره موسیقی‌کرد . او با Cantigas که مجموعه‌ای ازآوازهای قرن دوازدهم است آشنا بود وساختمان موسیقی آنها را خوب می‌شناخت . کتابخانه بسیار وسیعی داشت وگفت‌که : «کتاب بسیار جالبی دراین‌باره دارم‌که توسط یك مجار نوشته شده» . وبعد به پسرش‌که حدود هفتاد سال داشت‌گفت : «برو به قفسه دوم ، آن بالا ، نه‌کمی بچپ ، آره ، آن کتاب با جلد زرد را می‌بینی ، همان خودش است بیارش» . بین پنج هزارکتاب او دقیقاً جای هرکتاب‌را می‌دانست . حدود دوماه درباره موسیقی‌اسپانیائی‌آن‌دوره تحقیق‌کردم . چیزهای زیادی موجود نبود ولی آنقدر پیداکردم‌که برایم منبع الهامی‌باشد وبتوانم به‌فیلم حال‌وهوای حقیقی آن دوره را بدهم . نمی‌دانم موفق شدم یا نه ، بهرحال سعی خودم‌را کردم . قبل ازهمه تم عشق بین «چیمنه» و«دون رودریگو»‌راکه در تمام طول فیلم تکرار می‌شود ، ساختم وبعد سایر قسمت‌ها را .

■ آیا از «سودوم وگومورا» خاطره‌هائی دارید ؟

□ خاطره‌های بد؟ بله ، خیلی زیاد . دوستی‌دارم به نام «مائوریتسیولودی‌فه» که مدیر

تولید «کجا می‌روی؟» و «بن‌هور» بود. او یك ایتالیائی واقعاً آقاست. مادرش ایرلندی‌بود وپدرش سفیر ایتالیا درایرلند وبهمین‌جهت به هردو زبان مسلط است. من به او خیلی علاقه دارم وحاضرم هرکاری برایش بکنم. در ۱۹۶۲ یك روز او به من تلفن‌کرد وگفت: «من‌همکار تولید یك فیلم به نام «سودوم وگومورا» هستم وراستش «دیمیتری تیومکین» را برای ساختن موسیقی‌اش درنظر گرفته‌اند برای آنکه «رابرت آلدریچ» کارگردان فیلم اورا می‌خواهد ولی او مریض است. ممکن‌است تو این‌کاررا به‌عهده بگیری؟» من درآن زمان هنوز تحت قرارداد متروگلدوین‌مایر بودم که آنها هم با این‌کار موافقت‌کردند. وقتی به رم رفتم وفیلم را دیدم وحشت‌کردم. نمی‌خواستم «مائوریتسیو» را ناراحت‌کنم. فیلم وحشتناکی بود، بدتر از وحشتناك، یك جنایت بود. بعد به من گفتندکه چقدر خرج برداشته است. باآن پول می‌شد سه فیلم ساخت. موسیقی آن فیلم همراه خود فیلم ناپدید شده‌است. گواینکه درآن زمان آر. سی. ای. یك آلبوم ازآن منتشرساخت. امیدوارم دوباره منتشرش‌کنند برای‌اینکه چندتکه موسیقی بسیار هیجان‌انگیز درآن هست. بهرحال من شروع به‌کارکردم وبخودم‌گفتم‌که باید ازنظر موسیقی‌بهترین کاری‌که می‌توانم بکنم‌ارائه بدهم. بمن مربوط نیست‌که فیلم بد است. من باید از نوشتن موسیقی لذت ببرم وازیك نظرهم‌کارروی آن‌فیلم برایم لذت‌بخش‌بود. فکرنمی‌کنم بهترین موسیقی متنی باشدکه تصنیف‌کرده‌ام ولی برای یك فیلم بد، خیلی خوب بود.

■ **شخصاً به‌کدامیك ازکارهایتان بیشتر علاقه دارید؟**

□ گفتنش مشکل است. «تعطیلی از دست رفته» فکرمی‌کنم موسیقی بسیارقدرتمندی دارد. موسیقی «کجا می‌روی؟» را هم هنگام ساختنش خیلی دوست داشتم شاید برای آنکه اولین فیلم تاریخی من بود وحالا هروقت‌که به «بن‌هور» گوش می‌دهم ازآن بدم نمی‌آید... فکرمی‌کنم این سه تا،موسیقی‌های مورد علاقه من هستند.

■ **وشاید «السید» هم؟**

□ بله، بله، می‌توانم بگویم‌که «السید» لحظات جالبی دارد.

■ **موسیقی فیلم «سقوط امپراطوری رم» را سرانجام«دیمیتری‌تیومکین»ساخت. هیچوقت حرف اینکه شما موسیقی آن را بسازید نبود؟**

□ جریان واقعه بدین ترتیب است: وقتی تصنیف موسیقی فیلم «السید» را درلندن تمام کردم، کار صدابرداری را درشپرتون شروع کردیم. کارگردان هم حضور داشت‌که ازتمام قسمت‌های موسیقی سخت به وجد آمده بود. یك خانمی هم ازهالیوود آمده بودکه مسئول افه‌های صوتی بود. ما صدابرداری یك صحنه را تمام کردیم وبعد آن خانم رفت ودرگوش کارگردان چیزهائی گفت. کارگردان برگشت وگفت: «حالا بیائید به این صحنه بدون موسیقی گوش بدهیم». فوراً فهمیدم‌که آن خانم خوشش نمی‌آیدکه موسیقی سروصداهای‌درو‌پنجره وآمد ورفت وغیره را تحت‌الشعاع قرار بدهد. خلاصه آن صحنه را بدون موسیقی هم ضبط‌کردند و کارگردان‌گفت: (نمی‌خواست به من‌که حضور داشتم توهین بشود) هرصحنه را دوبار ضبط می‌کنیم با موسیقی وبدون موسیقی. متصدی صدابرداری‌گفت: «آقای‌کارگردان، بدون موسیقی‌که چیزی باقی نمی‌ماند». کارگردان گفت: «می‌دانم، فقط ازنظرمحکم‌کاری دونوار تهیه می‌کنیم» نگفت‌که بهتراست موسیقی را حذف‌کنیم. بعد من می‌بایست به مونیخ برای تهیه آلبوم موسیقی فیلم بروم وازآنجا هم به هالیوود رفتم.

وقتی درهالیوود نسخه نهائی را نمایش دادند، دیدم موسیقی تمام صحنه‌هائی‌که درباره آنها گفتگو شده بود حذف شده. خیلی ناراحت شدم برای آنکه می‌دانستم آن صحنه‌ها باموسیقی بهتر می‌شدند ولی افه‌های صوتی؟ خوب... همانطورکه یکی ازهمکارانم درهالیوودگفته دوست دارم فیلمی را ببینم‌که بعد ازنمایش آن مردم افه‌های صوتی‌اش را زیرلب زمزمه‌کنند. من یك‌تلگرام برای«برونستون» فرستادم ونسبت به‌کاری‌که با موسیقی من‌کرده بودند اعتراض کردم. وگفتم‌که دوست دارم او فیلم را یك‌بار با موسیقی‌کامل بشنود وبعد ازآن هرتصمیمی‌که اوبگیرد خواهم‌پذیرفت. فکرمی‌کنم تقاضای من کاملاً منصفانه بود. او تلگرامی درپاسخ تلگرام من فرستاد وگفت‌که قراراست فیلم تا یك هفته دیگر به نمایش عمومی‌گذارده شود، بنابراین هیچگونه تغییری ممکن نبود. من قراربود به‌یك سفربرای تبلیغ درباره آلبوم موسیقی فیلم (با قسمت‌هائی‌که دیگر درفیلم نبود) بروم. گفتم دراینصورت برنامه سفرم را لغو خواهم‌کرد، برای آنکه نمی‌توانم درباره چیزی‌که درفیلم نیست صحبت‌کنم. ازمن خواهش‌کرد تجدیدنظر کنم ومن جواب دادم، «بی‌تجدیدنظر». واین پایان رابطه من و «برونستون» بود. درآن‌زمان او سرگرم مذاکره درباره فیلمی درباره انقلاب فرانسه بود وهمچنین احتمالاً درباره «۵۵ روز در پکن». از «سقوط امپراطوری رم» هم صحبت‌هائی بود.

■ **روی‌هم‌رفته چه مقدار ازموسیقی فیلم حذف شد؟**

□ حدود بیست دقیقه.

■ **یادتان هست مربوط به چه صحنه‌ها بود؟**

□ ترجیح می‌دهم قضیه را فراموش‌کن

■ **چه‌وقت متروگلدوین‌مایرراترك‌کردی**

□ وقتی «مائوریتسیو» ازمن خواسته موسیقی «سودوم وگومورا» را تهیه‌کنم، هنو قراردادم با مترو تمام نشده بود، هنوز شش مانده بود ولی استودیو عملاً کاری نداشت قراربود من موسیقی «شورش دربونتی» را‌بسا ومدتی‌هم با «کارول‌رید» که ابتدا قراربود فی راکارگردانی‌کند، کارکردم. وقتی فیلمنامه خواندم خیلی تعجب‌کردم برای‌آنکه نسخه اول فیلم را باشرکت چارلز لاتون دیده بودم. نسخه جدید تمام ماجرا حول شخصیت «براند دور می‌زد وکاپیتان بلایت تقریباً نقشی نداشت گفتم: «من این‌کار را قبول نمی‌کنم». بع جریان «السید» پیش‌آمد ومن خوشحال ش که می‌توانستم مدتی‌ازهالیوود دورباشم. ووقت برگشتم استودیو هنوز دراین فکربودکه من آ کاررا قبول خواهم‌کرد یا نه. وقتی درمادر قسمت اول موسیقی «السید» را می‌نوشتم رئی استودیو تلگرامی فرستاد وپرسید: «کی بر-می‌گردی؟» گفتم: «وقتی‌که فیلم راتمام‌کردم». «یعنی‌کی؟» «هفته دیگرضبط موسیقی قسمت اول را شروع می‌کنیم». «حتماً اشتباهی شده هفته دیگرباید برگردی». «من‌گفتم قسمت‌اول قسمت دوم را هنوز ننوشته‌ام». گفت: «تو باید برگردی. «شورش دربونتی» را برایت حاض کرده‌ایم». من رفتم پیش «برونستون» وگفتم «من میل ندارم این‌کاررا نیمه‌تمام بگذارم ضم اینکه اصولاً قصد ندارم برای«شورش‌دربونتی» آهنگ‌بسازم». واوترتیب‌کاررا داد. (موسیقی «شورش‌دربونتی»را «برونیسلاوکیپر» ساخت) بهرحال بعد از «سودوم وگومورا» قرارداد تجدید نشد. آنها دیگرفیلم‌های پرخرج وحماس نمی‌ساختند.

بنابراین، وقتی مأموریت رم پیش آمد مترو به من‌گفت‌که کاری برایم درنظر گرفته‌اند هنوز چند ماه ازقراردادم مانده بود وآنها‌گفتن که نظرشان اینست‌که من طی این مدت پول گیرم بیاید وبعد ازآن هرکدام براه خودما می‌رویم. وبدین ترتیب بودکه من به رم رفتم انتظار داشتم بعدازچهارده سال‌که هیچوقت حتی یکشنبه‌ها را هم به مرخصی نرفته بودم، رئیس استودیو اقلاً یك نامه تشکرآمیز خشك وخالی برایم بفرستد. اما این یك‌انتظاربیهوده بود... البته ازقسمت حقوقی مترو یك‌نامه به دستم رسید بااین مضمون‌که سال‌قبلش‌که من دوهفته مرخصی استحقاقی داشتم (وازآن استفاده‌کرده بودم) تمام دوازده ماه راکارنکرده بودم وبنابراین استحقا دو هفته مرخصی را نداشتم و ممکن است لط

...قی راکه بابت آن دوهفته گرفته‌ام برایشان ...بفرستم . فکرش را بکنید که بعد از چهارده ... چنین نامه‌ای چه تأثیری درآدم می‌گذارد . ...گرار من ازمن پرسید که چه‌کار بکند ومن ...گفتم پول را برایشان بفرست وبعدازاین هم ...هیچ‌وقت اسمی ازمترو گلدوین‌مایر پیش‌من نبر... ...ازمدتی چند نفری‌کارشان را رهاکردند و ...رح فیلم «آدم‌های سرشناس» پیش‌آمدکه ...ضوع کاملاً جداگانه‌ای است .

■ فکرمی‌کنید سبك آهنگسازی برای‌فیلم ...خلق موسیقی سمفونیك فرق داشته باشد ؟

□ بله . فکرمی‌کنم درسینما آهنگسازباید ...ن صریح‌تـر وروشن‌تری داشته باشد. البته ...هنگسازفیلم می‌تواند به سبك مخصوص‌به‌خودش ...ر کند. دراین بحثی نیست. ولی موسیقی فیلم ...ید صریح‌تر باشد ، بطوریکه هرکسی بتواند با ...مان بار اول شنیدن مفهومش را درك‌کند. اما ...رمورد موسیقی سمفونیك که یك‌گروه محدود ...علاقه‌مند به موسیقی آن را می‌شنوند وضع فرق ...ی‌کند. مردم عادی به موسیقی سمفونیك علاقه ...خصی ندارند – شاید ازهرصد نفر یك نفر. ...التون موسیقی‌های‌فوق‌العاده‌ای‌برای‌فیلم نوشت ...لی موسیقی سمفونیك او چیز دیگری است . ...هونه‌گر» و «شوستاکوویچ» هم همین‌طور . ...قتی‌که آهنگساز سبك بخصوصی دارد ، این ...وضوع هم درموسیقی فیلم او آشکار است وهم ...ر موسیقی سمفونیکش . مثلاً در سینما می‌توان ...ودی‌های مختلف را درهم آمیخت ، ولی اگر ...یاده‌روی بکنید درواقع دارید درجهت عکس ...نفی‌که دارید‌گام برمی‌دارید . یادم هست در ...یمی به نام «صحرا» با شرکت بوگارت یك ...حنه حمله بودکه درآن بازیگران هرچند وقت ...بار ازجمله بیرون می‌پریدند. فکرکردم یك ...یگور (Figure) برای این صحنه خیلی مناسب ...ت ورفتم ویك فیگور نوشتم . البته وقتی من ...یلم را دیدم هنوز افه‌های‌صوتی روی‌آن‌نگذاشته ...ودند ، اما درنسخه نهائی با آن همه سروصدای ...حنه‌جنگ‌ازقطعه چندصوتی (Contrapuntal) ...ن مطلقاً هیچ چیز بگوش نمی‌رسید. حال آنکه ...ر یك موسیقی ساده هم‌دانگ با سازهای ضربی ...وشته بودم ، این نوع موسیقی بهرترتیب خودش ...ازورای‌سروصدای جنگ به‌گوش می‌رساند . ...هنگساز فیلم باید به این نوع مسائل توجه داشته ...شد. البته«والتون‌فیوگ»آتشفشان (Spitfire) ...درشرایط متفاوتی نوشته بود .

■ در «کجا می‌روی ؟» درصحنه مسابقه ...رابه‌رانی ووقتی شهربه‌آتش‌کشیده شد ، بزحمت ...می‌توان ازموسیقی فیلم چیزی شنید.

□ درست‌است . باآنهمه سروصدای‌ارابه‌ها ...فریادهای مردم طبیعی است‌که برای موسیقی فرصتی باقی نمی‌ماند. کاری هم نمی‌شودکرد . البته صدابرداری «کجا می‌روی ؟» هم خیلی بد انجام شده بود .

■ درهالیوود موسیقی سه فیلم را بااقتباس ازآثار دیگران تنظیم کردید .

□ بله . یکی ازآنها فیلمی بود درباره شوپن باعنوان «آواز فراموش نشدنی» (A Song To Remember) که به عقیده من فیلم بسیار بدی بود ولی با موفقیت خیلی زیادی روبرو شد. علتش را نفهمیدم . آن فیلم تصویر کاملاً تحریف شده‌ای بود ازشخصیت‌های شوپن و ژرژساند . . . با بی‌سلیقگی‌هائی مثل خون روی‌کلیدهای پیانو . شوپن درآن فیلم به همه جا سفرمی‌کند : به لندن، به پاریس، به‌بوداپست. بوداپست درزمان شوپن اصلاً وجود نداشت فقط یك شهربود به نام پست . آن دوشهرحدود پنجاه سال‌بعد بهم‌پیوستند... ولی از«آهنگ شهرزاد» خیلی خوشم‌آمدکه ارتباطی با زندگی «ریمسکی کورساکف» نداشت– وقرارهم نبودکه داشته باشد– جزاینکه ازموسیقی‌او استفاده شدوقهرمان داستان مثل او یك دانشجوی نیروی دریائی‌بود. ژوئن گذشته‌که درپاریس بودم یك آقائی – یك وکیل دعاوی‌که شیفته موسیقی من بود – پیشم آمدو گفت‌که اوبرادرزاده«ریمسکی کورساکف» (یا شاید نوه‌اش را ، درست یادم نیست) که یك کتابدار است درمسکو ملاقات‌کرده وازاو شنیده بودکه«آهنگ شهرزاد»تنها فیلمی‌بودکه درباره «ریمسکی‌کورساکف» ساخته شده بود واو ازآن لذت برده بود ، چراکه این فیلم ازنظرموسیقی خیلی‌به «ریمسکی‌کورساکف» وفادار بوده‌است. من خیلی خوشحال شدم وموضوع را با نامه به «والتر رایش» کارگردان فیلم اطلاع دادم .

■ در«آهنگ شهرزاد» موسیقی«ریمسکی کورساکف» راکم‌وبیش بدون‌تغییر ارائه‌کردید.

□ بله . فقط چندتا ازآوازها را مجبور بودم تغییربدهم . یك آواز را براساس تمی از سمفونی عنتر ساختم . آوازهای آن فیلم دریك آلبوم منتشرشده است . روی‌هم‌رفته خیلی زیاد درموسیقی دست نبردم .

■ آیاکار روی فیلمی‌که درباره شوپن و راخمانینوف (باعنوان «داستان سه عشق») ساخته شد ازنظرموسیقی برایتان ره‌آوردی داشت .؟

□ نه زیاد . خیلی آسان‌تر است‌که وقتی باید روی یك صحنه موسیقی بگذارم ، خودم موسیقی‌بنویسم. ولی‌البته درفیلمی‌درباره«شوپن» باید ازموسیقی خودش استفاده‌کرد . مشکل این بودکه یك تکه بخصوص ازموسیقی او تا لحظه بخصوصی مناسب یك صحنه بود. وضع صحنه ازآن لحظه به بعد عوض می‌شد ، ولی موسیقی با همان لحن قبلی ادامه می‌یافت . بنابراین من می‌بایست موسیقی را بنحوی تغییر می‌دادم‌که مناسب حالت‌جدید صحنه باشد. این‌خیلی‌مشکل‌تر ازموسیقی جدید نوشتن است . هدف این بودکه تماشاگر متوجه نشود چه وقت موسیقی «شوپن» قطع می‌شود وموسیقی «روژا» آغاز می‌گردد .

■ ولی در«زندگی‌خصوصی شرلوك‌هلمز» مشکلتان این بودکه کنسرتو ویولون خودتان را برای تطبیق با صحنه‌های فیلم تغییر بدهید . . .

□ راستش ، آن فیلم داستانی طولانی‌دارد وهنوز برایم روشن نیست‌که دقیقاً چه اتفاقی می‌افتد. «بیلی وایلدر» ومن دوست مشترکی داریم به نام «والتر رایش» که یك نویسنده و کارگردان اطریشی است وازطریق او ، هـر کریسمس همدیگر را می‌بینیم . دریکی ازاین دیدارهای سالانه او به من‌گفت: «من به کنسرتو ویولون تو خیلی‌گوش می‌دهم وصفحه‌ام دیگر سائیده شده ، ممکن‌است یك صفحه تازه برایم بفرستی ؟» سال بعد اوگفت : «یادت هست‌گفتم به‌کنسرتو ویولون تو زیادگوش می‌دهم . خوب، چند روز دیگـر یك سری به استودیو بزن . میخواهم با تو صحبت کنم» . من به استودیو گلدوین رفتم و اوگفت‌که با الهام ازموسیقی‌من دارد فیلمی درباره شرلوك هلمز می‌سازد– چهار داستان جداگانه‌که همه‌اشان خوب بودند. من‌باید به لندن می‌رفتم ویك نوازنـده ویولون پیدا می‌کردم‌که نه تنها می‌توانست اثر مرا بنوازد ، بلکه بعلاوه‌قادرباشد ازپشت‌سر«رابرت‌استیفنس» راکه حدود شش پا قد داشت بغل‌کند وبجای او جلوی‌دوربین ویولون‌بنوازد– بطوریکه تماشاگر صورت آقای استیفنس را ببیند، درحالیکـه دست‌هائی‌که آهنگ می‌نوازد ازآن یك نوازنده حرفه‌ای باشد . سرانجام ما «اریك گروئن‌برگ» راکه زمانی رهبر رویال فیلارمونیك بود ، برای این‌کار انتخاب کردیم . بعد من می‌بایست یك گروه نوازنده با لالایکا پیدا می‌کردم . یك روز در یك صفحه‌فـروشی صفحـه‌ای از ارکستر بالالایکای لندن پیدا کردم . آنها همه نسل دوم مهاجرین روس بودند با نام‌های انگلیسی وپیدا– کردنشان‌به‌صورت‌کاری درحد یکی‌ازپرونده‌های شرلوك هلمز درآمد .

فیلمبرداری هنوز شروع نشده بود وماکار ضبط موسیقی‌را انجام دادیم. نسخه اولیه فیلمنامه چهار داستان داشت‌که شاید خیلی طولانی بودند. بهرحال وقتی فیلمبرداری شروع شد سازندگان فیلم تصمیم داشتند یك‌فیلم طولانی‌بایك‌آنتراکت بسازند. وقتی فیلمبرداری تمام شد به این نتیجه رسیدندکه فیلم‌های طویل دیگـر بازار ندارد حدود سه ساعت‌ونیم فیلم‌گرفته شده‌بودکه نزدیك به یك ساعت‌ونیمش را ازآن درآوردند وبدین ترتیب صحنه‌هـای روشن‌کننده انگیزه‌هـا و

خصوصیات روانی بازیگران ازدست رفت .

■ آیا داستان‌هائی‌راکه بکلی‌ازفیلم حذف شد به یاد دارید ؟

□ بله . فیلم با صحنه فوق‌العاده درخشانی شروع می‌شد. هلمز وواتسون با قطار به خانه برمی‌گشتندکه ناگهان مردی وارد کوپه آنها می‌شود می‌نشیند وبلافاصله به خواب می‌رود . واتسون می‌پرسد : «نظرت چیست ؟» وهلمز به آن مرد نگاه می‌کند ومی‌گوید : «او یك معلم آواز ایتالیائی‌است‌که با فلان دوشس رابطه داشته است . دوك زودتر ازآنکه آنها انتظارش را داشتند سر میرسد وبطرف او شلیك می‌کند. او هم ازپنجره فرار می‌کند وخودش را به قطار می‌رساند». واتسون می‌گوید : «اینها را ازکجا می‌دانی ؟» هلمز جواب می‌دهد : «خیلی ساده است. نگاه‌کن تو جیبش‌چی‌دارد . یك دیاپازون. فکر می‌کنی ممکن است یك پزشك یا وکیل دعاوی دیاپازون به همراه داشته باشد؟ ناسزاهائی راکه می‌گفت فقط درناپل می‌توان شنید. به دم‌پائی‌هائی‌که به پاکرده نگاه‌کن آرم دوك . . . روی آنست . کلاهش را نگاه‌کن ، ضدگلوله است . دوك به خانه برگشت و اورا با دم‌پائی‌های خودش دید وبطرفش شلیك کرد» . واتسون می‌گوید : «باور نمی‌کنم» . «خوب ، ثابت می‌کنم» . قطار وارد تونل می‌شود وهلمزبطرف آن مرد حمله می‌برد وفریاد می‌زند : «بدذات... بی‌شرف ... به بهانه درس موسیقی به خانه‌ام آمدی ... حسابت را می‌رسم ... وغیره» . وقتی قطار ازتونل بیرون می‌آید واتسون می‌پرسد : «اوکجاست» وهلمزجواب می‌دهد : «اوه ، از پنجره پرید بیرون ...» صحنه فوق‌العاده‌ای بود وشخصیت‌ها را بلافاصله می‌شناساند.

■ این شروع فیلم بود ؟

□ نه ، پیش‌ازآن یك‌صحنه دیگرهم هست یك آمریکائی‌جوان‌که خودش‌را واتسون معرفی می‌کند ونوه دکتر واتسون است به شعبه بانك بارکلی درخیابان ریجنت می‌آید ویادداشت‌هائی راکه پدربزرگش پنجاه سال‌پیش دربانك به‌امانت گذارده بود ، مطالبه می‌کند. بعد آنها را باز می‌کند ومی‌خواند : «این‌ها داستان‌هائی است‌که به قلم . . . وغیره» بعد فیلم اصلی شروع می‌شود.

■ درنسخه‌کنونی‌فیلم فقط دوداستان بطور کامل حفظ شده است . آندو داستان دیگر چه بودند ؟

□ ساختن یکی ازآن دوداستان هزینه زیادی برداشت برای‌آنکه ناچار شدند دراستودیو عرشه‌کامل یك‌کشتی‌را روی غلتانك بسازند. این قراربود سومین داستان فیلم باشد. داستان دوم مربوط به بالرینا بودکه آن را هم قصد داشتند دربیاورند. یادم هست‌که درآن موقع به‌نیویورك رفتم ویك تلگرام برای «بیلی‌وایلدر» فرستادم با این مضمون‌که : «تمنا می‌کنم نگذار آن‌قسمت را دربیاورند ، وگرنه چیزی ازفیلمت باقی نمی‌ماند» . بهرحال‌برگردیم به قضیه‌کشتی . این قسمت یك داستان‌کامل بود ولی نه طولانی – حدود ده دقیقه .

هلمز و واتسون بعدازبسته‌شدن پرونده قبلی برای استراحت باکشتی به سفر رفته‌اند. واتسون می‌گوید : «می‌دانی هلمز ، بدم نمی‌آید یك پرونده را من به دست بگیرم . فکرمی‌کنم از عهده‌اش بربیایم» . وهلمز می‌گوید : «بسیار خوب پرونده بعدی‌مال‌تو» . بعد درکشتی‌جنایتی رخ می‌دهد وهلمز می‌گوید : «واتسون ، این‌هم پرونده تو» . واتسون خیلی به هیجان می‌آید وآنها به‌کابینی‌کـه درآن یك زوج جوان در رختخواب به قتل رسیده‌اند می‌روند. واتسون بطری شامپانی را بو می‌کند وآرسنیك ... می‌کند ومیگوید : «بایدکار آشپز باشدکه ... به مرد جوان حسادت می‌کرد . . .» وچیز ... دیگری مشابه استدلال‌های شرلوك‌هلمز. واتـ... دارد درباره اینکه بدن‌ها هنوز سرد نشده ... صحبت می‌کندکه ناگهان زوج جوان ازخـ... می‌پرند وشوهر فریاد می‌زند : «بروید بیرو... ما داریم ماه عسلمان را می‌گذرانیم» . واتـ... خجلت زده می‌شود وهلمز لبخندی می‌زنـ... می‌گوید : «طبقه را عوضی آمدیم» . صـ... زیبائی بود .

■ داستان دیگری‌که حذف شد «اطاق وارونه» نبود ؟

□ بله . هلمز داردکوکائین‌مصرف می‌کـ... و«واتسون»که مخالف‌این‌کار اوبود، باعصبا... به اطاق خودش می‌رودکه اثاثیه‌اش را جمع ... وبه خانم «هودسون» می‌گویدکه می‌خواهد آنجا برود . ناگهان «واتسون» اطاق را تـ... می‌کند وبعد صدای شلیك‌گلوله به‌گوش می‌رسـ... خانم «هودسون» به‌تصوراینکه «هلمز» خودک... کرده با عجله به اطاق او می‌رود ومعلوم می‌شـ...



«رابرت استیفنز» درنمائی ازفیلم «زندگی خصوصی شرلوك هولمز» اثر «بیلی وایلدر» ، «روژا» پس‌ازاین کار ، چهارسال ازسینما دور بود .

... «واتسون» بطری‌های کوکائین هلمز را با ... گلوله شکسته است. «واتسون» که می‌داند «هلمز» هروقت‌حوصله‌اش سرمی‌روداز کوکائین استفاده می‌کند سعی می‌کند پرونده‌ای برایش ... و پا کند. اتفاقاً بازرس «لستراد» ... می‌رسد واز «هلمز» خواهش می‌کند اورا در ... عجیبی که پیش‌آمده کمك کند. آنها به محل جنایت می‌روند. دراطاق همه چیز وارونه است تختخواب ومیز وصندلی همه به سقف چسبیده ... «لستراد» می‌پرسد: «چه فکر می‌کنی؟» «هلمز» دراطاق بجستجومی‌پردازد ویك جعجعه ... که‌ای ازیك روزنامه چینی وچند چیز دیگر ... می‌کند. بعد او کفش‌های مقتول را معاینه می‌کند وپس ازآن همه به خانه می‌روند. چند ساعت‌بعد «هلمز» از«واتسون» می‌پرسد «امروز صبح کجا بودی؟» «موزه بریتانیا، مثل همیشه». «دراطاق مطالعه بودی؟» «بله». «تابحال این روزنامه چینی را دیده بودی؟» «مال اطاق مطالعه موزه بریتانیاست». دکتر «واتسون» می‌گوید: «چه وحشتناك! یعنی تمام صبح بغل دست قاتل نشسته بودم؟» وبعد «هلمز» حقایق ماجرا را افشاء می‌کند. چیزعجیب این بودکه قضیه هیولای دریاچه رنس راکه ضعیف‌تر ازسه داستان دیگر بود، باقی‌گذاشته بودند.

■ پیش‌ازآنکه قسمت‌هائی‌ازفیلم درآورده شود، برای‌آن موسیقی نوشته بودید؟

□ نه زیاد. ماجرائی‌که درکشتی اتفاق می‌افتاد، اصلاً موسیقی نداشت.

■ درحال‌حاضر چه روشی برای قبول‌کار دارید؟

□ فعلاً مستقل هستم وخیلی ازکارهائی راکه به من پیشنهاد می‌شود رد می‌کنم. موضوع بیشترفیلم‌هائی‌که این روزها می‌سازند، فقط خونریزی، سکس‌وجنایت‌است. من برای‌حدود صد فیلم موسیقی‌نوشته‌ام که خیلی‌ازآنها فیلم‌های متوسط یا بدی بودند، البته درآن زمان مجبور بودم برای‌این‌جور فیلم‌ها موسیقی بنویسم. حالا فقط برای فیلم‌هائی‌که موردپسندم قرار بگیرند آهنگ می‌سازم. فکرمی‌کنم بعد ازاین همه سال کار، استحقاق آن را داشته باشم‌که فیلم‌هایم را خودم انتخاب‌کنم.

فیلموگرافی

(برحسب تاریخ پخش‌فیلم‌ها ونه تاریخ نوشتن‌موسیقی)

۱۹۳۷ – رعد درشهر
دلاور بی سلاح
جنایت درکوچه دیاموند

۱۹۳۸ – طلاق مادام ایکس

۱۹۳۹ – جاسوس سیاهپوش
چهارپر
ده روز درپاریس
شب‌آتش‌سوزی (درآمریکا «پناهنده»)

۱۹۴۰ – چهارساعت شوم، طوطی سبز
دزد بغداد

۱۹۴۱ – لیدی هامیلتون
لیدیا
غروب آفتاب

۱۹۴۲ – شراب تازه
کتاب جنگل
ژاکاره

۱۹۴۳ – پنج قبر تا قاهره
با افتخار درود می‌فرستیم
صحرا

۱۹۴۴ – زن شهری
ساعتی پیش ازسپیده دم
غرامت مضاعف
آب‌های تیره

۱۹۴۵ – مردی درخیابان هال‌مون
آواز فراموش‌نشدنی
خون برآفتاب
بانوئی درقطار
تعطیلی ازدست رفته
طلسم شده

۱۹۴۶ – بخاطر آن مرد
قاتلین
عشق عجیب مارتا آیورس

۱۹۴۷ – خانه قرمز
آهنگ شهرزاد
ماجرای ماکومبر
زمان فراموش شده
عشق دیگر
خشم بیابان
نیروی حیوانی

۱۹۴۸ – راز پشت در
انتقام یك زن
زندگی دوگانه
شهر برهنه
بوسه بردست‌های خونین

۱۹۴۹ – رای فرمان
بعلاوه
رشوه
مادام بوواری
دانوب قرمز
دنده آدم

۱۹۵۰ – کناره شرقی، کناره غربی
جنگل آسفالت
بحران
داستان می‌نیور

۱۹۵۱ – کجا می‌روی؟
برخورد ساده

۱۹۵۲ – ماجرای پلیموت

۱۹۵۳ – آیوانهو
بس جوان
ژول سزار
داستان سه عشق
همه برادران شجاع بودند

۱۹۵۴ – دلاوران میزگرد
مردان بانوی مبارز
دره شاهان
مرغ‌های دریائی فراز سورنتو

۱۹۵۵ – آتش سبز
مونفلیت
دزد سلطان

۱۹۵۶ – دایان
درود به یك مرد شرور
چهارراه بووانی
شور زندگی

۱۹۵۷ – چیزی با ارزش
گناه هفتم
اطلاعاتی درباره یك سوارکارحرفه‌ای

۱۹۵۸ – زمانی برای عشق وزمانی برای مردن

۱۹۵۹ – دنیا، شهوت وشیطان
بن‌هور

۱۹۶۱ – شاه شاهان
ال سید

۱۹۶۴ – سودوم وگومورا
آدم‌های سرشناس

۱۹۶۸ – قدرت
کلاه سبزها

۱۹۷۰ – جمعه‌ای‌که ازیادم نمی‌رود (با استفاده ازموسیقی «طلسم شده»)
زندگی خصوصی شرلوك هلمز

۱۹۷۴ – سفر طلائی سندباد

۱۹۷۷ – مشیت الهی

★

دو گفتگو با «پرویز کیمیاوی» درباره فیلم «باغ سنگی»

«باغ سنگی» دومین فیلم بلند «پرویز کیمیاوی» سال‌گذشته در پاریس بنمایش درآمد. بهمین
«گی اونبل» در ماهنامه سینمائی «اکران ۷۷» نقدی درباره این فیلم نوشته که همراه با گفتگوی
«پرویزکیمیاوی» دراینجا نقل میگردد. بدنبال آن گفتگوی دیگری را میخوانید که یکی از نویسند
«سینما ٦» با فیلمساز انجام داده است.

قضاوت درباره فیلمی مثل «باغ سنگی» بی‌آنکه انسان شرایط ملی، اجتماعی وفرهنگی‌ای که فیلم تحت تأثیرآنها ساخته شده است بشناسد، مشکل است. توجه به معیارهای استتیك بطور مطلق، خطر دورشدن از مفاهیم فیلم را دارد. این‌مسئله برای منتقد تنها درمورد سینمای ایران، که فیلمهای کمی ازآن باینجا رسیده است، پیش نمی‌آیـد. بلکه در مورد سینمای اغلب کشورهائی که به سیستم بین‌المللی تهیه و پخش راه ندارند، صادق است. (بخصوص کشورهای جهان سوم)
درسال ٦۹ ـ ۱۹٦۸ بود که در ایران سینمائی بنـام «متفاوت» بوجود آمد. سینمائی که نقطه مقابل سینمای «فارسی» بود. کلمه‌ای که به محصولات تجاری (بطور متوسط هشتادفیلم درسال) اطلاق‌میشود و«فریدبوغدیر» درباره آن می‌نویسد: سینمائی بسبك سینمای مصری وهندی‌که غالباً داستانهائی درباره‌انتقام وجنایت ناموسی دارند با قهرمانی سبیلو که خواهر یا همسرش را کشته یا مورد تجاوز قرار داده‌اند. قهرمان بجنگ بدکاران میرود، یك یك آنها را بقتل میرساند وسرراه هم سری بچندکاباره میزند وسه‌چهار رقص‌شکم را تماشا میکند!

بخاطر مبارزه با این نوع سینمای مخدر بود که چند فیلمساز، کــه امروزه تعداد آنها به پانزده تن میرسد، سینمای «متفاوت» را بوجودآوردند. (درسال ۱۹۷۳ برگزیده‌ای از فیلمهای این سینما در سینماتك فرانسه بنمایش درآمد.) فیلمهای سینمای «متفاوت» در مقابل سینمای تجاری کاملاً در اقلیت است زیرا بیش‌از دو یا سه‌فیلم درسال ازاین‌نوع ساخته نمیشود.

سینمای «متفاوت» به سه‌نوع تقسیم میشود. نوع اول به‌نوعی انتقاد اجتماعی درچهارچوب فرمهای سنتی می‌پردازد. نوع دوم در زمینه نوعی گریز درهنر عمل میکند وتنها دوکارگردان، داریوش مهرجوئی سازندهٔ گاو و پستچی و پرویـز کیمیاوی[1] در راه سوم گام برمیدارد. کیمیاوی در نخستین فیلم طویلش «مغولها» که درباره مشکل‌ارتباط میان هنرمندان ایرانی وملتشان و همچنین در خصوص ارتباط میان سینما و تلویزیون بود، توجه برانگیخت.

در دومین فیلم طویلش «باغ‌سنگی»، کیمیاوی بشکلی پخته‌تر دوباره بیکی از همان تمهای اولیه‌اش بازمیگردد. در این فیلـم یك شخصیت واقعی بنـام «درویش‌خان» را نشان میدهد که ادعا میکند خواب‌نما شده و ازآن تاریخ از سنگهائی که بدرخت آویزان میکند، یك باغ‌سنگی میسازد. با پرداختی استتیك از دیدگاهی روانکاوانه، کیمیاوی در این فیلم مسائل مختلفی را مطرح میسازد. ابتدا پرسوناژ درویش‌خان را که بخاطر نقص عضو گرفتار سکوت وانزواست، میتوان تمثیلی از موقعیت هنرمندان ایرانی دانست. ازطرفی درویش‌خان وسیله‌ای است برای اجرای مقاصد افراد خانواده‌اش. این امـر را میتوان نشانه‌ای از موقعیت سینمای «متفاوت» دانست که در داخل کشور موفقیتی ندارد ولی درخارج بعنوان یك پدیده فرهنگی بنمایش درمی‌آید. اگر نخواهیم باین مسائل پیچیده بپردازیم، میتوان «باغ‌سنگی» را تفکری درباره تنهائی هنرمند و ناتوانی وی در انتقال احساسش بدیگران دانست. استفاده‌ای که درویش‌خان در فیلم از سیمهای تلفن میکند، تمثیلی از این طرز تفکـر است. او ناخودآگاهانه وسیله ارتباط معمولی مردم را از بین می‌برد و شب‌هنگام باآن باغ سنگی‌اش را میسازد. از دیدگاهی دیگر «باغ‌سنگی» نمایانگر اعتقادات‌خرافی در جامعه‌ای عقب‌افتاده و بیسواد و همچنین همزیستی مسالمت‌آمیز میان جهل و مدرنیسم است. خـانواده درویش‌خان بخاطر بهره‌برداری از باغ‌سنگی پدر نیمه دیوانه، به‌شاخه درختها اسکناس آویزان میکنند بااین هدف که به‌باغ جنبه مذهبی بدهند واعتقاد مردم را بآن جلب‌کنند. «باغ سنگی» فیلم زیبائی است که سینماگر مسلطی را معرفی میکند. سینماگری کــه بخصوص با توانائی فراوان از واقعیات در زمینه‌ای گسترده ومتنوع، برداشتهای تمثیلی میکند.

درفرانسه

– درباره گذشته خود و اینکه چگونه به‌سینما آمدید، صحبت‌کنید.

– من مدرسه «وژیرار» و بعد «ایدك»را گذرانده‌ام. قبل‌ازآن در «لیون» درس طب میخواندم ودرآنجا یك فیلم کوتاه درباره یك پیرزن ساخته بودم (۱۹٦۱). بعد دستیار مونتور ودستیار کارگردان در رادیو تلویزیون فرانسه شدم. با «لورنزی»، «کرشبورن» ودیگران کارکردم درسال ۱۹٦۸ بانظر فرخ‌غفاری، مدیر فیلمخانه ملی برای کار درتلویزیون به‌ایـران برگشتم. درسال ۱۹٦۹ حدود ده فیلم کوتـاه مستند درباره منطقه خراسان ساختم. در سال ۱۹۷۰ «یاضامن آهو» در ۱۹۷۱ «شیراز ۷۱» ودر ۱۹۷۲ «پ مثل پلیکان» ودر ۱۹۷۳ نخستین فیلم بلندم «مغولها» راکه‌درپاریس بنمایش‌درآمده است، ساختم. بعدازآن سه سال بیکار ماندم ودراین مدت بعنوان کارمند ازتلویزیون حقوق میگرفتم! بـرای ساختن «باغ سنگی» وانمود کردم میخواهم پنج فیلم شانزده میلیمتری درباره قلعه‌های ایـران (ازآن نوع قلعه‌هائی کــه در صحرای تاتارهـا وجـود دارد) بسازم. بعد نگاتیفهای ۱٦ میلیمتری‌را با ۳۵ میلیمتری
کردم وباین ترتیب بودکه من دومین فیلم
را ساختم. بمدیر قسمت مونتاژ که میدید من
۱٦ میلیمتری تحویل گرفته‌ام ولی فیـلم
میلیمتری برای مونتاژ آورده‌ام با خنده
فیلمها براثرحرارت بادکرده‌اند!

– پرسوناژ درویش‌خان واقعاً وجود

– بله او یك چوپان کرولال است
پانزده سال قبل دریك منطقه بی‌آب وعلف
ازسنگ همانطورکه من درفیلم نشان میدهم
است. باغی‌که درختانش میوه‌های سنگی
او این‌کار را بعداز خواب‌نماشدن شروع
و تمام زندگی‌اش‌را وقف تحقق‌بخشیدن
خواب مینماید. او برای ارتباط باامام است
دست به‌ساختن باغ میزند.

– چرا باغ درپایان فیلم سمپاشی میشو

– ازیك‌طـرف این سمپاشی به‌باغ
سفید میدهد، درویش خان تصور میکند
اورا بد فهمیده‌اند (که هدفش بازیافتن نور
است) وبهمین جهت درحالیکه ازاین عدم
ناامید است، خودش‌را ازپا آویزان میکند
روی دیگر دنیارا ببیند. ازطرف دیگر مأمو
سم‌پاشی، باغ‌را عوضی گرفته‌اند. پسر درو
خان آنهارا برای سمپاشی باغ پسته مجاورکه
خطر خشك شدن است، خبر کرده.

– چرا صحنه‌های مختلفی ازپرسوناژ
فیلم‌را روی یك دایره گردان نشان میده

– این صحنه‌ها نشانه‌ای است ازیك
ایرانیهاکه وقتی چیزی نـدارند بهم بگو
مرتب باهم سلام واحوالپرسی میکنند و کل
بیهوده برزبان میرانند ـ قبلاً در «مغولها»
چنین صحنه‌ای داشتم. جائی‌که آدمهاروی‌سر
یك چراغ نفتی گذاشته بودند واین نشانه
آنان بودکه دردودمی شگفت!

– در «باغ سنگی» چه چیز بیش‌از
مورد نظر شما بوده است؟

– مسئله ارتباط میان افـراد. «درو
خـان» کــه کرولال است طبیعتاً بااین
درگیری دارد. بعضی‌ها میگویند او دیو



است، بعضی‌ها میگویند او خواب‌نما شده‌وعده‌ای هم (بمفهوم ایرانی) اورا بیچاره‌ای میدانندکه مستحق کمك است . من میخواستم انگیزه‌درونی این مـرد‌را بفهمم . نمیدانم توانسته‌ام باکمك تصویر کاملاً فکر اورا بیان‌کنم یانه . ارتباط میان من و او باکمك سنگ‌ریزه بود . مثلاً وقتی یك سنگ بطرفش می‌انداختم معنی‌اش این بودکـه فلان کاررا بکند ، دوسنگ ، کاری دیگروغیره. او بی‌آنکه بدوربین نگاه کند ، این کارهـارا انجام میداد .

— درویش خان ازموضوع تهیه فیلم خبر داشت .

— بله ، بخصوص باین جهت‌که من عواملی راکه درزندگی او شرکت داشتند ، وارد فیلم کرده بودم . درویش‌خان پسری داشت‌که واقعاً به‌سربازی رفته بود . درفیلم یك روستائی نقش پسر اورا بازی میکند ، ولی باهمان‌اتومبیل‌اورا به سربازی می‌برنـد . درویش خـان ضمن فیلمبرداری ، درلحظه‌ای‌که پسرش‌را به‌سربازی می‌بردند ، گریه‌کرد . سعی من این‌بودکه‌لحظات واقعی زندگی اورا بازسازی کنم .

— درویش‌خان کاملاً تحت تسلط خانواده خویش است . او درتمهیداتی‌که برای بهـرهـ بـرداری ازخواب‌نماشدن وباغ سنگی‌اش بعمل می‌آید ، ابداً نقشی ندارد .

— او هیچوقت باین مسائل فکر نمی‌کند . هرروز صبح زود باگوسفندهایش بصحرا میرود وظهر برمیگردد . من پانزده روز همراه بایك دستیار برای تفهیم حرفهایمان ، درچادر با او زندگی کردم . نخستین‌بارکه درویش خان یك دوربین فیلمبرداری دید ، آن‌را به‌شاخه درخت آویزان کرد ! او تاآن زمان حتی عکس خودرا ندیده بود. ضمن زندگی‌کردن باواوبودکه‌فیلمنامه فیلم‌را نوشتم . افراد گروه فنی دلیل توجه من باین پیرمرد وزندگی‌اش‌را درك نمیکردند .

— ولی اساساً چه چیز توجه شمارا جلب کرد . خودپیرمرد یاداستانی که‌میتوانستیدباکمك خودش از زندگی او بسازید؟

— من درآغاز میخواستم فیلمی درباره او وپسرش بسازم بعد ازآن میخواستم فاصله میان سنتها وزندگی مـدرن درکشورم‌را نشان دهم وبالاخره به‌مسئله هنرمندان ایران بپردازم . آنها دریك خلاء کار میکردند وتقریباً این احساس‌را داشتندکه مثل درویش‌خان بیهوده بدرخت سنگ آویـزان می‌کردنـد و هموطنانشان آنهـا را نمی‌فهمیدند .

— کمی‌هم درباره استیل «باغ سنگـی» صحبت کنیدکه با «مغولها» متفاوت است .

— فکر میکنم این بار استیل ساده‌تری‌بکار برده‌ام . استیلی‌که خودبخود بدست آمده‌است . برعکس آنچه در «مغولها» می‌بایست انجام دهم، دراین فیلم نه‌تراولینگ وجود دارد ونه حرکت جر اتقال ازطرف دیگر فیلم دیالوگ‌هم ندارد یا خیلی کم دارد . این فیلم‌را من طی بیست روز بابازیگران غیرحرفه‌ای ازدهکده مجاور یاافراد فنی گروه خودم ساخته‌ام . بابودجه‌ای حـدود سیصد هزار فرانك فرانسه . فکر میکنم چیزی که باعث پیدایش این استیل شده ، نحوه نگرش من به‌محیط ، بخصوص به‌سپیده‌دم وشامگاه بوده است .

نقل‌از : اکران ۷۷

درتهران

— در «باغ سنگی» هم مثل «مغولها» به‌تم مـورد علاقه‌تان یعنی تفاهم و ایجـاد رابطه پرداخته‌اید . بااینحال عده‌ای عقیده دارند «باغ سنگی» ترکیب و بافت پیچیده ودرعین حال مستحکم «مغولها»را ندارد .

— «باغ سنگی» و «مغولها» دوفیلم‌مختلف هستند . «مغولهـا» فیلمی است‌کـه بتمامی از ارتباطات و طرق مختلف آن مثل تقالی ، سینما ، تلویزیون و نوشتن صحبت میکند . حتی حرفهای آسید علی میرزا هم خود نوعی ایجاد رابطه است. باین ترتیب فیلم درزمینه رابطه ابعـاد وسیع وگسترده‌ای‌را شامل میشود . ولی «باغ سنگی» دراین زمینه فیلم ساده‌ای است. داستان یك‌چوپان کر ولال است‌که رابطه‌ای ابتدائی باسنگ‌برقرار میکند . رابطه‌ای است‌که درعین سادگی ، عمیق وریشه‌دار است . چرا او سنگهـا را آویزان میکند ؟ چه چیز اورا باین‌کار وادار میسازد ؟ عده‌ای میگفتند او یك دیوانه است . بعضی‌ها هم اورا یك شارلاتان میدانستند . درحالیکه خودش میگفت خواب‌نما شده .

— خواب‌نماشدن هم یك نوع ایجاد رابطه است ؟

— بله ، یك نوع ارتباط متافیزیك . داشتم راجع بسادگـی فیلـم میگفتم . «باغ سنگی» پرسوناژهای محدودی دارد . یعنی درویش خان، پسرانش وهمسرش . داستان هم دریك فضای‌معین و واحد میگذرد . درصورتیکه در «مغولهـا» پرسوناژها ومحل‌ها متعدد ومتنوع بودند و با مونتاژ مـوازی دنبال‌هم قرار داشتند . بعـداز «مغولها» سعی کردم فیلمی ساده بسازم . چون عده‌ای میگفتند «مغولها» فیلم مشکلی است . درایران آدم وقتی فیلم میسازد گویا ازاین‌بابت زیربار یك دین میرود . یعنی بعدازآن بایدفیلمی بسازدکه تماشاگـران فیلم اول ازآن خوششان بیاید. مثلاً فیلم تازه «شهید ثالث» بنام «بلوغ» هیچ شباهتی به «یك اتفاق ساده» ندارد . نباید جلوی جستجوی کارگردان‌را گرفت . عده‌ای هستندکه فیلمهای منطقی میخواهند . مثلاً برف حتماً بایدسفیدباشد. درحالیکه دیدیم‌در «صحرای سرخ» آنتونیونی پرتقال آبی بود !

— در «باغ سنگی» سنگ‌که نشانه تا... پذیری وبی‌اساسی است چگونه بعنوان یك و... ارتباط بادیگران بکار گرفته شده ؟

— این انتخاب درویش خان است . او ب... تجلیل ازآدمهائی‌که دوست میدارد درخت سنگ بشکل آنها درست میکند مثلاً درختی ب... نشان داد وگفت‌که این درخت سپاهی دانش ا... چون سپاهی دانش‌را خیلی دوست میداشت . درواقع یك مجسمه‌ساز است‌که میخواهد باسن... ایجاد ارتباط کند . باسنگ حرف بزند . دق... مکنونات این مرد وسنگ مسئله فیلم است . اینها گذشته خود درویش خان وشخصیت‌اخلا... او برای من جالب بود . مردی که‌دربیابان‌برهو... چادرزده وبازن و دوفرزندش درآن زند... میکند . این مرد ازکجا آمده ؟ کیست ؟ درو... خان یك شخصیت مجهول است . چون هیچک... نتوانست اطلاعـاتی درباره او بما بدهـد . هیچکس‌را ندارد . شاید یك اشراف‌زاده است این‌را میشود از رفتار ویاطرز غذاخوردن... حدس زد . ازطرفی درویش خان مرد فوق‌العا... تمیزی است . بعدازهرصحنه خودش‌را می‌شست در رفتار او جلال وشکوه خاصی وجود دارد .

— درست برعکس آسید علی میرزا «پ... مثل پلیکان» و «مغولهـا» که خیلی خودما... وبی‌قید وبند است .

— بله . درویش خان همیشه بامردم فاص... دارد . شاید بهمین دلیل میگویند دیوانه است چون بامردم نمی‌جوشد . اما مهم ایمان اوست می‌بینیم‌که سنگهارا می‌بوسد وبدرخت آویزا... میکند . نمیگذارد کسی به‌سنگها دست بزند. یك روز زنش لباسهائی‌را که شسته بود برای‌خشك شدن روی سنگها گذارده‌بود. درویش‌خان‌طوری ازدیدن این صحنه خشمگین شدکـه میخواست همسرش‌را بکشد !

او برای من یك هنرپیشه کامل است . چ... ازنظر فیزیکی وچه ازنظر فکری . درویش‌خا... شخصیتی است‌که هنوز ایـرانی باقی‌مانده شخصیتی‌که نظیرش‌راکم داریم . آدمهائی مثل او وآسید علی میرزاکه به‌اصول اخلاقی خـو... اعتقاد دارند . آنها زندگی خودرا وقف ایمانشا... کرده‌اند وابداً دراندیشه جلب توریست نیستند.

— بااینحال حرکات و رفتار درویش خا... درفیلم‌کنترل شده بنظر می‌آید .

— خیر . تمام این کارهارا شخصاً انجا... میداد .

— حتی در صحنه‌هائی‌که فیگورهای‌مختلف میگرفت ؟

— بله . وقتی درویش خان بحالت خلسه میرود خودش‌را ازدرخت آویـزان میکنـد حرکات او بمن ایده‌هائی برای کارهای دیگر میداد . تمام حرکات‌را درویش خـان خودش انجام داده ، مثل دویدنها یابریدن سیم تلگراف.





ن صحنه‌هارا من درمونتاژ بافکر خودم مخلوط
کردم . درواقع باید گفت «باغ سنگی» فیلمی
ت ازدرویش خان وپرویز کیمیاوی !

**– زائرینی‌که برای زیارت باغ سنگی
می‌آیند واقعاً باین باغ وجنبه‌های روحانی آن
عقیده دارند ؟**

– زن درویش خان همیشه دراین فکراست
وجود باغ نفعی نصیبشان شود . درحالیکه
درویش‌خان ازاین جریان بی‌خبر است ، من یك
هفته بادرویش خان وخانواده‌اش قبل‌از شروع
فیلمبرداری زندگی کردم . زن درویش خان
میگفت‌که روزهای جمعه ازشهرهای‌اطراف مردم
برای زیارت باغ می‌آیند . درصورتیکه من‌کسی
را ندیدم . فهمیدم‌که زن درویش خان دلش
میخواهد مردم بیایند و باو پول بدهند . درفیلم
وقتی مردم می‌بینند نذریهائی‌که روی درخت
گذاشته‌اند بسرقت میرود ، به‌حقیقت پی‌می‌برند.

**– منظور ازصفحه‌ای‌که میگردد وهربار
عده‌ای روی آن نشسته‌اند ، چیست ؟**

– این گردش ، نشانه سرگردانی آدمهائی
است‌که ازاین باغ چیزی درك نمی‌کنند .

– برنامه‌های بعدیتان چیست ؟

– فیلمی دارم بنام «سیندرلا» که محصولی
است مشترك با انستیتوی ملی سمعی وبصری و
تلویزیون ملی ایران درباره زبان فارسی‌که
درمقابل هجوم‌کلمات خارجی مورد تهدید قرار
گرفته .

**– این فیلم هم ساختمان پیچیده‌ای‌خواهد
داشت؟**

– خیر . این فیلم داستانی ساده‌دارد درباره
«ویلیام دارسی» که درسال ۱۹۰۱ قرارداد نفت
را بست . شخصیتهای فیلم یك روزنامه‌نگار
انگلیسی ، یك باستان‌شناس ویك زن خوشگل
باچشمان آبی است . این زن‌که سیندرلا نام‌دارد
با بالون وارد یك دهکده میشود و اتفاقاتی‌که
بین او ودهاتیها می‌افتد به‌فیلمهای نقاشی‌متحرك
والت‌دیزنی بیشتر شباهت دارد . البته فیلم
کارتون نیست ولی آدمها حالت کارتون‌را دارند
مثل سفید برفی وسیندرلا .

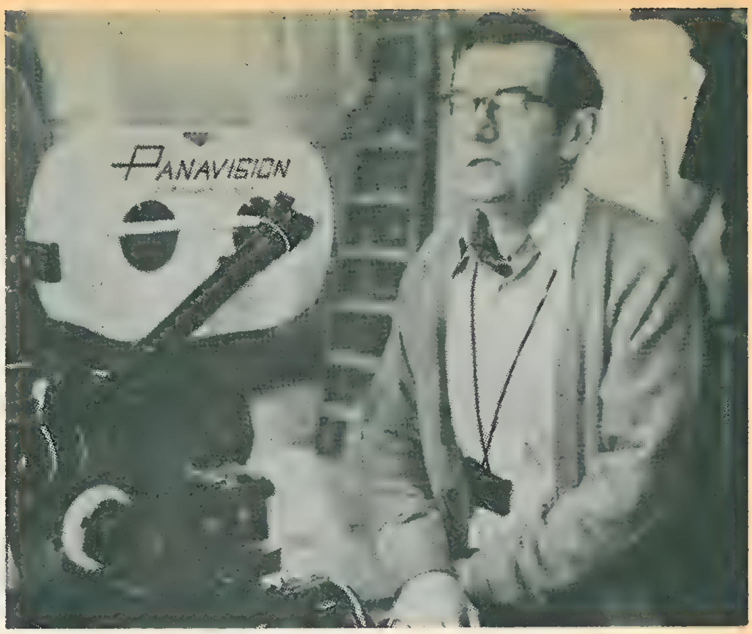
**– دراین فیلم نیزازهنرپیشگان‌غیرحرفه‌ای
استفاده خواهیدکرد ؟**

– خیر . نقش سیندرلارا یك هنرپیشه‌تآتر
بنام «اریکاماز» قرار است بازی‌کند . برای
نقش‌دارسی‌هم از «فرخ غفاری» استفاده می‌کنیم.

★

**۱ – پرویز کیمیاوی را نباید با مسعود کیمیائی
اشتباه کرد . در بروشوری که «فرخ غفاری» در سال
۱۹۷۴ درباره «سینما درایران» تهیه‌کرده ، بعلت اشتباه
چاپی «و» از نام «کیمیاوی» افتاده است.**

OSWALD MORRIS



آخرین‌کار «اسوالد موریس» فیلمبرداری فیلم «اکوس» (نمایشنامه : پیترشافر) بکارگردانی «سیدنی لومت» است

خاطرات سی سال فیلمبرداری در گفتگوئی با :

اسوالد موریس

از : گوردن گو

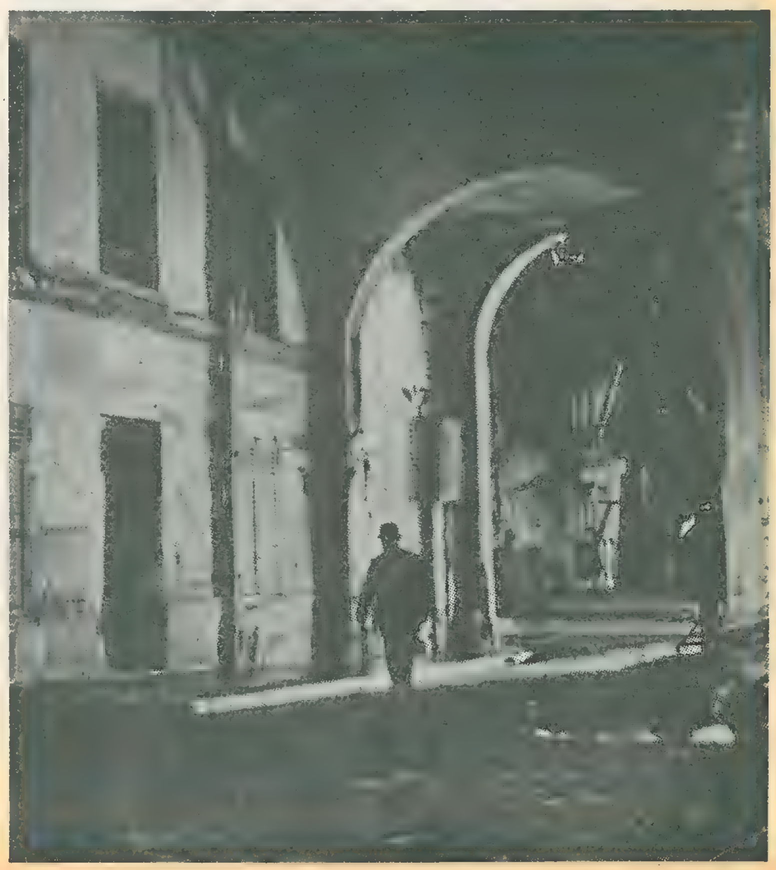
ترجمه : محمدرضا صالح‌پور

نمایشنامه «اکوس» نوشته «پیتر شافر»را چگونه می‌باید به‌فیلم درآورد ؟ آیا برای اینکار می‌باید پرداختی واقعیت‌گرایانه بکار برد ؟ بسیاری ازکسانی‌که نمایشنامه‌را دیده‌اندمی‌دانند که صحنه‌های متعدد ملاقات بین روانپزشك وپسرکی‌که اسبهارا بامیله آهنی کور میکند می‌تواند به‌صورتی واقعیت‌گرایانه نشان داده‌شود. اما درمورد صحنه‌های بازگشت به‌گذشته که‌درآن کورکردن اسبها نشان داده میشود ، چه روشی می‌باید درپیش‌گرفت ؟ درصحنه نقش اسبهابوسیله بازیگرانی‌که ماسك اسب برسرداشتند مجسم می‌شد واین خود تاحدودی واقعی‌بودن قضیه‌را تعدیل میکرد. بنابراین ، درحال حاضر تمام تلاش «سیدنی لومت» وفیلمبردار برگزیده‌اش اسوالد موریس مصروف اینست‌که برای‌فیلم‌کردن این نمایشنامه ، سبك وپرداخت مناسبی‌را بیابند وبکاربرند.

اسوالد موریس‌که به‌خاطر کارش درفیلم «**ویلن‌زن روی بام**» اسکارگرفت فیلمبرداری است باسوابق بسیار درخشان. قبل‌از فیلم «اکوس»، برای کارگردان «هربرت راس» فیلم «**راه‌حل هفت‌درصدی**»را فیلمبرداری کرد که فیلمی است طنزآمیز درباره برخوردها[ی] شرلوك هولمز (نیکول ویلیامسون) وزیگمو[ند] فروید (آلن آرکین). حوادث این فیلم [در] سالهای آخر قرن نوزدهم ودرلندن رخ میده[د] درروزگاری‌که لندن خیلی بیشتراز حالا بچ[ار] مه‌گرفتگی میشد. وقتی موریس وهربرت را[س] درمحل فیلمبرداری وکنار رودخانه حاضرشد[ند] شب سرد و هوا صاف بود. بنابراین لازم بود[که] باوسایل مصنوعی یك مه غلیظ درمحل ایجا[د] کنند.

موریس میگوید : «درچنین مواقعی اس[ت] که من دچار تشویش ودغدغه خاطر میشوم. د[ر] صحنه‌های مه‌آلود ، یکدست‌نگهداشتن‌مه‌گرفتگ[ی]





سرباز دل (۱۹۵۳) اثر «رنه کلمان»
→ مولن‌روژ (۱۹۵۲) بکارگردانی «جان هیوستون» کار دیگر «اسوالد موریس»



«لیندا دارنل» و «تاب هنتر» درساخته‌ای از «استوارت هایسلر» با نام «جزیره شنبه» (۱۹۵۱)



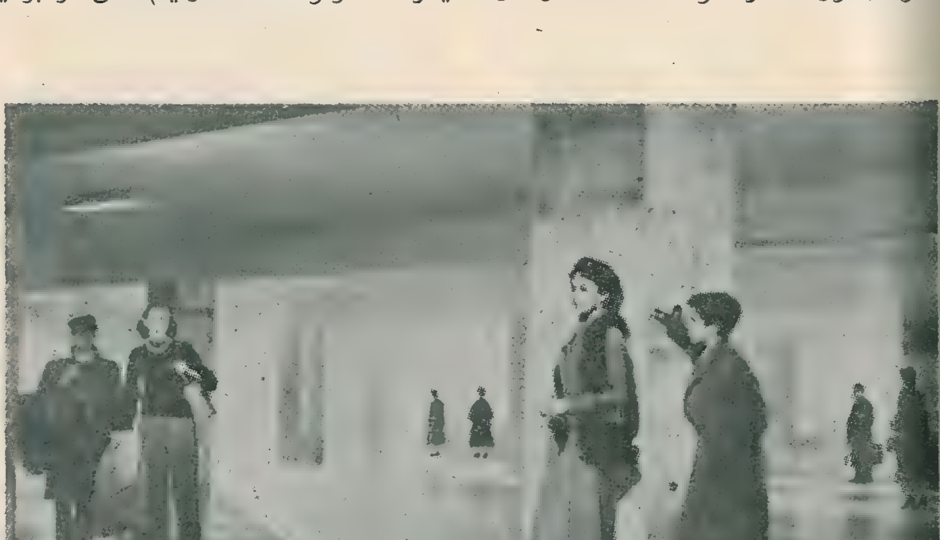
«مارمولك طلائی» (۱۹۴۹) بکارگردانی «رونالد نیم» اولین اثری بودکه «اسوالد موریس» فیلمبرداری کرد

کار دشواری است، بخصوص درصحنه‌های بیرونی. کار ما خیلی خوب شروع شد. شب آرام بود وفضایی که ما ایجادکـردیم ازغلظت ویکدستی دلخواه برخوردار بود. بعد حدود نیمه شب، درست وقتی که کارمان به‌نیمه رسیده بود، نسیم تندی وزیدن گرفت و همه ما را باخود برد. البته اگر این صحنه‌را قرار بود درداخل استودیو فیلمبرداری کنیم شاید مشکلات کمتری میداشتیم، ولی بهر حال حفظ یکدستی غلظت مه از نمایی به‌نمای دیگر همیشه بادشواریهایی همراه است و نیاز بدقت ومراقبت ویژه دارد.»

بهرحال میتوان گفت که موریس درواقع باکاربرد جسورانـه وکنترل شده مـه درفصل افتتاحیه «مولن‌روژ» (۱۹۵۲) بودکه موردتوجه قـرارگرفت. «مولن‌روژ» اولین فیلم از هشت فیلمی است که موریس تاکنون برای «جـان هیوستون» فیلمبرداری کرده است. فصل افتتاحیه «مولن‌روژ» کـه گیرایی خیره‌کننـده‌اش‌را تا به‌امروز همچنان حفظ کرده بخودی خود وجدا ازباقی فیلم، برای هرکس که به‌هنر سینماعلاقمند باشد درخور مطالعهٔ دقیق است. داستان فیلم که براساس اقتباسی آزاد از زندگی کوتوله‌مفلوج «هانری ریمون تولوزلوترك» استوار است با توصیفی تصویری از زندگی‌نقاش‌درمیان‌مردمانی که غالباً درکار تآتر ونمایشات هستند آغـاز میشود. «لوترك» کـه درفیلم نقش او بوسیلهٔ «خوزه فرر» ایفا میشود درکافه‌ای که عنوان فیلم ازاسم آن‌گرفته شده نشسته است ودرحالیکه دخترها سرگرم رقص کان‌کان هستند، دارد از این صحنه نقاشی میکند. فضای شهوانی وپرجنب وجـوش کافه به‌نحوی دلچسب وبیادماندنـی به‌بیننده منتقل میشود. فضای داخلی مولن‌روژ دراستودیوهای شپرتون بازسازی شدوقبل‌ازاینکه فیلمبرداری اصلی شروع شود، آزمایشاتی‌انجام گرفت.

موریس می‌گوید: «درباره سکانس‌افتتاحیه فیلم، «هیوستون» فقط به‌ما گفته بودکه مایل است این‌سکانس چنان باشدکه انگارخود «تولوز لوترك» آن راکارگردانی کرده است. و از ما خواست بکوشیم ازرنگهایـی استفاده‌کنیم کـه «لوترك» خود آنهارا درنقاشی‌هایش بکاربرده بود. ما برای مطالعه نقاشی‌های «لوترك»‌رفتیم به‌موزه البی درجنوب فرانسه‌که بیشتر نقاشی‌های «لوترك» درآنجاست. آنچه دربازگشت باخود آوردیم فورمولی بود برای رنگهایی‌که می‌باید بکار می‌بردیم. وقتی به‌طور آزمایشی صحنه‌ای را بااین رنگها فیلمبرداری کردیم ــ حاصل‌کار چندان رضایت‌بخش نبود چون خیلی امروزی، براق، دقیق‌وسایه‌روشن‌دار بنظر می‌آمد، باآنکه ما دقیقاً ازهمان رنگ‌پردازیهای«تولوزلوترك» پیروی کرده بودیم.

بنابراین تصمیم‌گرفتیم باافزودن مه رقیق به‌صحنه ازبراقـی وسایـه‌روشن آن بکاهیم. افزودن مه سبب شدکه رنگهای سیاه تعدیل شوند وسایر رنگها نیز حالتی کدر وکمرنگ بخود بگیرند. حاصل‌کار را پسندیدیم و «هیوستون» هم با ما هم‌رأی شد که می‌باید این فصل از فیلم



«ایستگاه آخرقطار» (۱۹۵۳) اثر «ویتوریودسیکا» که «اسوالد موریس» آن را در «رم» فیلمبرداری کرد.



«لولیتا» (۱۹۶۰) اثر «استانلی کوبریك» یکی از کارهای سیاه وسفید مورد علاقه «موریس»

را به‌همین روش فیلمبرداری کرد. فیلمبرداری سکانس اول فیلم خیلی وقت گرفت. ما هرروز صبح صحنه‌را بشدت گرم می‌کردیم به‌نحوی‌که بودن وکارکـردن درآن بادشواری وناراحتی همراه بود. سپس همه درهارا می‌بستیم وداخل صحنه‌را پرازمه می‌کردیم تاب‌حدی‌که دیگر نمیشد چیزی‌را دید. واقعاً نمی‌شد چیزی‌را دید. بعد حدود نیمساعت صحنه‌را ترك می‌کردیم. پس‌از آن مـی‌شد ۳ – ٤ ساعت صحنه را مه گـرفته نگهداشت ودرآن بکار پرداخت، گرچه کار کردن دراین شرایط واقعاً دشوار وناراحت‌کننده بود.

البته این‌راهم بگویم‌که مه همیشه به‌غلظت یکدست‌ودلخواه باقی نمیماند. این کار بهیچوجه آسان نبود. متصدیـان برق وتورکـه بالای داربست‌های صحنه کار می‌کردند خیلی ناراحتی کشیدند چونکه مه بطرف بالا حرکت می‌کرد وناراحتشان میساخت. بااینهمه زحمات مابارور بود چون فیلمبرداری مولن‌روژ باتحسین بسیار روبرو شد.»

«موبی‌دیك» (۱۹۵۵) که از رمان «هرمان ملویل» اقتباس شده‌بود خودآزمایی ماجراجویانه دیگری بود برای «جان هیوستون». «گریگوری پك» درنقش اهاب، دیوانـه‌وار دردریاها در جستجوی نهنگ عظیمی بودکه یك‌پایش‌راخورده بود، اهاب تشنه انتقام بود ورفتار سودازده او که‌درآن شهامت ازمیل به‌خودفناخواهی قابل تمیز نیست به‌وسیله و شیوه‌خاصی از فیلمبرداری رنگی نیاز داشت. این شیوه ابتکاری آمیزه‌ای بود ازرنگ وفیلم سیاه وسفید. ماهیت تجربی اینکار شوق وکنجکاوی موریس‌را برانگیخت.

می‌گوید: «دلچسب‌بودن کار با «هیوستون» در همین نکته است. او خودآزمایی وتجربه‌گری‌را دوست دارد. هم درزنـدگی خصوصی وهم در حرفه‌اش یك قمارباز است. «موبی‌دیك» فرصت بسیار خوبی بود برای انجام یك‌کار متفاوت و «هیوستون» ازهمان ابتدا ازمن پشتیبانی کرد. ما می‌دانستیم چه می‌خواهیم بکنیم، اما راهش‌را بلد نبودیم. بنابراین عکاسی‌را به نیو بدفـورد فرستادیم تا عکس‌های زیادی از آن بندربگیرد. غرض ما آن بودکه ازطریق این عکس‌هادریابیم که‌کشتی اهاب وقتی در ۱۸٤۱ ازاین بندرحرکت کرد، این بندر چـه شکلی داشت. سپس این عکاس‌روی عکس‌هایی‌که گرفته بود بکارپرداخت وباهدایت ماکوشید تاآمیزه‌ای ازرنگ وسیاه وسفیدرا بکارگیرد.

ما نمی‌خواستیم رنگ‌را ازدست بدهیم‌ودر عین حال این‌راهم نمی‌خواستیم‌که یکسره به‌فیلم سیاه وسفید روی‌آوریم. اما تأثیر کلی، می‌باید حالتی مردانه وپرانرژی‌را القا میکرد ــ چونکه درفیلم زنی وجود ندارد جز پیرزنهای بیوه‌ای که بهنگام حرکت کشتی ازبنـدر، درصحنه حضور دارند. ازاینکه بگذریم، بازیگران فیلم همه مرد هستند. پس‌از آزمایشاتی‌که نتیجه‌شان چندان رضایتبخش نبود، درست یادم‌نیست‌که‌من خودم یایکی ازتکنیسین‌های لابراتوار گفت‌کـه شاید اگر فیلم رنگی‌را تاحد امکان رقیق کنیم وسپس به‌آن سیاه وسفیدرا بیافـزائیم، حالت دلخواه بدست آید. این‌کار مؤثر افتاد وحاصل کار درست همان چیزی بودکه بدنبالش بودیم.»

یکی ازسکانس‌های فیلم «موبی‌دیك» کـه تأثیر دراماتیك اینگونه رنگ‌آمیزی‌درآن‌به‌نحو بارزی محسوس است، سکانسی است‌که در آن کشتی اهاب موسوم به‌پکود لنگر انداخته است. جاشویان درعرشه کشتی پراکنده‌اند و سرگرم استراحت ورفع خستگی، اما وسوسه اغواگر یك سکه طلایی‌که به‌دکل کشتی میخکوب شده به‌نحو غریبی توجه آنهارا به‌خود مشغول میـدارد. اهاب آن سکه‌را مخصوصاً درآنجا قرار داده بود تامحرکی باشد برای جاشویان. اولین کسی‌که نهنگ‌را رویت‌کند آن سکه طلایی‌را به‌عنوان پاداش دریافت خواهدکرد. دراین سکانس‌عوامل بصری ودراماتیك به‌نحوی عالـی باهم ترکیب یافته بودند. هاله طلایی‌رنگی‌که تمام صحنه‌را دربر میگرفت وازتابش نور قوی آفتاب برسکه حاصل می‌شد جاشویان‌را به‌عمل فرا می‌خواند.

«مـوریس» بااشاره به‌همین سکانس در «موبی‌دیك» می‌گوید: «ما هرگز نمی‌توانستیم این شرایطرا درخارج ازاستودیو پیـدا کنیم، بنابراین چاره‌ای نداشتیم جز اینکـه آنهارا در داخل استودیو ایجاد کنیم. می‌خواستیم فضایی ازگرمای فوق‌العاده درفیلم بوجود آوریم. ولی درآن زمان درانگلیس ویاهیچ کجای نزدیك‌آن، خـورشید چنـدان سوزان نبود. ضمناً باد هم نمی‌خواستیم، که‌این هم غیرممکن بود، هوایی که مورد نیاز بود وهمچنین حالت کلی این قسمت ازفیلم چنان ویژه ودقیق بودکه من ناگزیر همه قواعد فیلمبرداری را زیر پاگذاشتم. درحالیکه سازندگان فیلم خام هشدار داده بودندکه برای کسب یك افه خاص، می‌باید مقدار معینی نور بهفیلم داد، من این مقدار نوررا احتمالاً چهار برابر کـردم تابهمان مقـدار برشدت تأثیر آن بیافزاییم. ما مطمئن نبودیم‌که حاصل این‌کار چه خواهد بود، اما نتیجه توفیق‌آمیز بود. شدت نور به‌گرمای صحنه افزود واین گرما احتمالاً بازیگران‌را یاری داد وآنهاهم به‌نوبه خود به ما کمك کردند تا افه دلخواه‌را بدست آوریم.»

بیش‌از یك دهه بعداز «موبی‌دیك»، «جان هیوستن» در **«انعکاس درچشم طلایی»** (۱۹۶۶) باز درزمینه رنگ دست به‌کاری تجربی‌زد که متأسفانه به‌علت دخالت تهیه‌کنندگان نقشه‌ها وایده‌های او دراین مورد به‌نتیجه نرسید. این فیلم‌که براساس رمانی به‌همین نام اثر «کارسون مك‌کالرز» وباشرکت «مارلون براندو، الیزابت تایلور وجولی هاریس» ساخته شده حتی‌بارنگ تمایلات شهوانی سرکوفته ولی بسیار نیرومندی که درمحدوده یك اردوگاه نظامی درزمان صلح بروز میکند. محل رویدادهای فیلم ظاهـراً جورجیا است، اما خود فیلم درایتالیافیلمبرداری شده است. موریس می‌گوید: «فیلم‌را من‌شروع نکردم. من مشغول بودم وبنابراین درابتداء کار به‌فیلمبردار دیگری واگذار شد. اما وقتی کارم تمام شد، ازمن‌درخواست‌کردندکه‌درصورت تمایل به‌ایتالیا بروم وباقی فیلم‌را من دردست بـگیرم. من‌هم قبول کـردم. «هیوستون» بافیلمبردار قبلی آزمایشهایی انجام داده بـود وبه‌نوعی رنگ بسیار رقیق و «کمرنگ» دست یافته بودکه مورد پسندش واقع شد و به من‌گفت که باقی فیلم‌را باهمین رنگ بگیرم چون کیفیت کل فیلم قرار است این چنین باشد. این رنگ تقریباً کیفیتی شبیه نقاشی آبرنگ به‌فیلم میداد. ازجهتی می‌شد گفت‌که باتوجه به‌موضوع فیلم، اینگونه رنگ برای فیلم مناسب نیست بااینهمه ازجهتی دیگر شاید می‌شد گفت‌که اینگونه رنگ دقیقاً چیزی است‌که باتوجه بهمـوضوع فیلم می‌باید برای این فیلم بکار برد.

درهرحال، من همانگونه‌که ازمن خواسته شده بود ازاین شیوه پیروی کردم وفیلم‌را باهمین کیفیت رنگ به‌پایان بردم. یك کپیه ازفیلم با همین رنگ چاپ شد وتاآنجاکه من اطلاع دارم این تنها کپیه‌ای است‌که ازاین فیلم بااین‌کیفیت رنگ وجود دارد. تصور میکنم توزیع‌کنندگان فیلم حس کردندکه بکاربردن اینگونه رنگ‌قابل قبول نمی‌تواند باشد وبنابراین ازخیرش گذشتند وفیلم‌را بارنگ‌آمیزی عادی به‌بازارفرستادند.»

باقی فیلمهایی که‌موریس با«جان‌هیوستون»
ـخته اینها هستند : «**جدال باشیطان**» (۱۹۵۳)
که فیلم جنایی مفرح‌وشوخی‌آمیزی‌است‌باشرکت
ستارگانی‌مانندبوگارت، لوره‌و جینالولوبریجیدا، «**خدا میداند ، آقای آلیسون**» (۱۹۵۶) که‌برای
کارگردان وستارگانش «دبوراکر» و «رابرت
میچام» توفیقی بهمراه نیاورد «**ریشه‌های آسمان**» (۱۹۵۸) که‌ازرمانی‌نوشته «**رومن گاری**» اقتباس
شده بود و «اورسن‌ولز» و «ارول فلین» از
جمله بازیگرانش بودنـد ، فیلم بسیار گیرای
«**مأمـور ماکینتاش**» (۱۹۷۲) باشرکت «پل
نیومن» ، وبالاخره «**مردی که میخواست سلطان
باشد**» (۱۹۷۵) .

موریس می‌گوید : «**ازفیلمبـرداری این
فیلم بسیار خوشنودم وبه‌خود میبالم . ازوقتی که
«هیوستون»را شناختم درفکر ساختن این فیلم
بود ، درست بعدازاینکه «مولن‌روژ»را تمـام
کردیم به‌من گفت«میدونی ، سوژه معرکه‌ای‌برای
فیلم ساختن درنظر دارم‌که عبارت‌است از«مردی
که میخواست سلطان باشد» اثر «کیپلینگ» .
نقش‌های اول‌راهم«همفری بوگارت»و«کلارك
گیبل» بازی خواهند کرد ، اما این فیلم ساخته
نشد . حدود ده سال بعد ، دوباره به‌من گفت‌که
قصد دارد این فیلم‌را بسازد ، این‌بار باشرکت
«ریچارد برتن» و «پیتر اوتول» . اما بازهم
ساختنش به‌تعویق افتاد .**

**حدود دهسال دیگرهم گذشت و«هیوستون»
گفت‌که این دفعه دیگر واقعاً داریم این فیلم‌را
می‌سازیم ونقش‌های اول‌راهم «شون‌کانـری»
و «مایکل‌کین» بازی خواهندکرد ، باتوجـه
به‌این مطلب ، می‌توانند حدس بزنیدکه ساختن
این فیلم‌که «هیوستون» اینهمه مدت درانتظارش
بود، تاچه‌حدهیجان‌انگیزبوده است. «هیوستون»
سر این فیلم واقعاً خیلی زحمت کشید و نهایت
ذوق وسلیقه خودرا بکار بست . ومیدانید که
«هیوستون» وقتی که علاقه ودلسوزی نشان‌بدهد،
کارگردان بسیار چیره‌دستی است . درمـورد
کیفیت «رنگ‌آمیزی این فیلم ، «هیوستون»
تقریباً تصمیم‌گیری‌را برعهده من گذاشت . ما
فیلم‌را درمراکش فیلمبرداری‌کردیم ، کشوری
که من قبلاً درآن کار نکرده بودم . تنها به‌من
گفت «فیلم باید چنان به‌نظر آیدکه انگار مـا
درافغانستان هستیم‌وحوادث درآنجا رخ‌میدهد».
و من از همین نکته شروع کردم.»**

درنیمه دوم سالهـای ۱۹٤۰ هنگامیکـه
«اسوالد موریس» برای «دیویدلین» کارمیکرد
هنوز اپراتور دوربین بود . و قبل از آن‌هم در
استودیوهای انگلیس سرگرم کارآموزی بود .
در ۱۹٤۰ جنگ درکار او وقفه بوجود آورد ،
وارد ارتش شد و درنیروی هـوایی انگلستا
به‌عنوان خلبان هواپیمای بمب‌افکن آموزش‌دید
مأموریت‌های جنگی شبانه برفراز آلمان‌ونواح
اشغال‌شده‌که باموفقیت همراه بود سبب شدکه به
نشان خلبان ممتاز بدهند . در ۱۹٤۶ پس‌ازپایا
جنگ «موریس» دوباره به‌کار خـود بازگش
ودرمقام اپراتور دوربین سرگرم کار شد . بافیا
«**مارمولك طلایی**» بودکه موریس به سطح‌مدی
فیلمبرداری ارتقاء یافت . این فیلم‌که‌در ۹٤۹
ساخته شد یکی ازاولین فیلمهایی بودکه بوسی
«رونالدنیم» کارگردانی شد . فیلمی بود دربار
قاچاق اسلحه وباشرکت «آتوك امه» و «ترو
هاوارد» (که تازه بازی درفیلم «مرد سوم» ر
به‌پایان رسانیده بود) . پس‌ازآن موریس‌درچندی
فیلم دیگر هم درمقام‌مدیرفیلمبرداری‌کارکرد ک
هیچیك اهمیت چندانی کسب نکردند و درواق
با «مولن‌روژ» بودکه‌کار او مورد توجه قرا
گرفت . ازآن پس دیری نگذشت‌که کارگردان
سرشناس اروپایی اورا به‌همکاری دعوت‌کردند
موریس در رم برای «ویتوریو دسیکا» «**ایستگا
آخر قطار**»را فیلمبرداری کـرد . دراین فیل
دسیکا در رهبری بازیگران سرشناس هالیوود
ونیز بکارگرفتن سبکی‌رویهمرفته‌گیراوپذیرفتن
موفق ازکار درآمد، باآنکه دراین زمان«دسیکا
سخت به‌نهضت نئورئالیست ایتالیا وابسته بود



**«اسوالد موریس» درفیلمبرداری فیلم «موبی‌دیك» (۱۹۵۵) ضمن آن‌که سعی‌کرده بود «رنگ» را ازدست
بدهد ، درعین حال نمی‌خواست‌که یك سره به فیلم «سیاه وسفید» روی آورد .**



**«تریورهاوارد» و «ژولیت گره‌گو» در نمائی از فیل
«ریشه‌های آسمان» (۱۹۵۸) اثر «جان هیوستون» -
این فیلم ازداستان «رومن‌گری» گرفته شده است .**



«راه حل هفت درصدی» (۱۹۷٦) اثر «هربرت راس»



«مردی که میخواست سلطان باشد» (۱۹۷۵) اثر «جان هیوستون»

نقش عشاق بیقرار این فیلم بوسیله «جینفرجونز» و «مونتگمری کلیف» بازی میشد. **سرباز دل** (۱۹۵۳) فیلمی کمیك بود که از کوچه‌های لندن تصویری شاعرانه و تا حدودی رازآمیز عرضه میداشت و درایجاداین حالت فیلمبرداری موریس بی‌شك سهم قابل توجهی داشت. کارگردان فیلم «رنه کلمان» وبازیگر نخست آن «ژرار فیلیپ» هردو فرانسوی بودند. جالب توجه است که موریس شهرت و اعتبار خودرا باکاربردمبتکرانه واستادانه رنگ درفیلم مولن‌روژ بهچنگ آورد ولی **«ایستگاه آخر قطار»** و **«سرباز دل»** و **«جدال باشیطان»** که درفاصله دو فیلم اخیر ساخته شد، همگی فیلمهای سیاه وسفید هستند، ودرواقع تامدتی پس‌ازآن، اکثر فیلمهایی که بوسیله موریس فیلمبرداری شدند، بهجز چند استثناء، سیاه وسفید بودند. **کلید** (۱۹۵۷) و **مأمور ما درهاوانا** (۱۹۵۹) بکارگردانی «کارول رید»، **باخشم به‌گذشته بنگر** (۱۹۵۹) اثر تونی ریچاردسن، **لولیتا** (۱۹٦۰) ساخته استانلی کوبریك، **دوران آشفتگی** (۱۹٦۱) با شرکت «لارنس اولیویه، سیمون سینیوره وترنس استامپ» وبکارگردانی «پیتر گلن ویل»، **التهاب** (۱۹٦۳) باشرکت «آن بانکرافت» وبکارگردانی «جك کلیتون»، **تپه** (۱۹٦٤) اثر سیدنی لومت وبالاخره **«جاسوس جنگ سرد»** (۱۹٦۵) ساخته «مارتین ریت».

درحال حاضر رسم براین است که تقریباً همه فیلمهارا بهطور رنگی بسازند، هرچندکه گهگاه استثناءهای قابل توجهی‌هم درکار بوده است مانند **ماه کاغذی**، **فرانکشتاین جوان** ولنی. موریس که فعلاً تقریباً بطور دائم بافیلم رنگی سروکار دارد، بعضی وقتها سخت هوس میکند که فیلمی بطور سیاه وسفید بسازد. میگوید: **«باید صادقانه اعتراف کنم که خیلی دلم میخواهد یك فیلم سیاه وسفید بسازم. من ازفیلمبرداری سیاه وسفید، درآن سالها که فیلمهای سیاه وسفید متداولتر بودند، خیلی لذت می‌بردم. فکر میکنم بسیار مایه دلتنگی است که این روزها به‌آدم می‌گویند اگر فیلم سیاه وسفید باشد کسی زحمت دیدنش‌را به‌خود نخواهد داد. حتی اگر فیلم رنگی‌را بحدی کمرنگ کنی که اثر تقریباً سیاه و سفید بنظر آید ـ باز این‌را به‌سیاه و سفید ترجیح میدهند.»**

باوجود این، موریس کار بافیلم رنگی‌را پیوسته‌-گیرا ورغبت‌انگیز می‌یابد. ودراین‌زمینه چشم‌نوازترین کار او تابه‌امروز احتمالاً **«رام کردن زن سرکش»** اثر «فرانکو زفیرلی» است. موریس دراین مورد می‌گوید: «تهیه مقدمات این فیلم کم وبیش شبیه مولن‌روژ بود. «زفیرلی» به‌من گفت که مایل است بعضی ازتابلوهای نقاشان ایتالیایی‌راکه بسیار دوست میدارد دراین فیلم بازسازی کند. بنابراین مقدار زیادی کتاب‌نقاشی فراهم آوردیم وازمیان آنها ۲۵ یا ۳۰ تابلوی نقاشی انتخاب کردیم تادرفیلم آنهاراعیناً بازسازی کنیم. یکی ازاین تابلوهاکه بوسیله پالمانقاشی شده زن روسپی موطلایی ودرشت‌اندامی‌را نشان میدهدکه پیراهن سرخ‌رنگی به‌تن دارد و ما در فیلم این تابلورا عیناً کپیه کردیم. من وطراح فیلم خیلی زود مقصود وخواست «زفیرلی» را فهمیدیم وبین ما سه نفر تفاهم وهمفکری کامل وجود داشت.

«اصولا من درهمه فیلمهایم روی این‌مساله که طراح فیلم چه‌کسی‌خواهدبود همیشه‌حساسیت دارم. چون اگر طراح فیلم کسی باشدکه فکر کنم نمی‌توانم بااو همکاری داشته باشم، فیلمبرداری آن فیلم‌را قبول نخواهم کرد. اگر فیلمی بد طراحی شده باشد ویاکارگردانش مورد تحسین و احترام من نباشد، من بهیچوجه نمی‌توانم فیلمبرداری آن‌را بپذیرم. اگر به‌فیلمی معتقد نباشم، مسلم است که‌هرگز نمی‌توانم دوازده هفته فیلمبرداری ودردسرهای آن‌را تحمل کنم. تنها علاقمندی و اعتقاد به‌ارزش یك فیلم است که میتواند زحمت ساختنش‌را پذیرفتنی ودلپذیر سازد.»

فیلموگرافی «اسوالد موریس»

مارمولك طلایی (۱۹٤۹)، کارگردان رونالدنیم، باشرکت «آنوك امه» و «ترور هوارد»

جاده قاهره (۱۹٤۹)، کارگردان: دیوید مك دونالد، باشرکت «اریك پورتمن»، «لارنس هاروی»

ماجراجویان (۱۹۵۰)، کارگردان: دیوید مك‌دونالد، باشرکت «جك‌هاکینز»، «دنیس پرایس»

دایره خطر (۱۹۵۰)، کارگردان، ژاك تورنور، باشرکت «ری میلاند»

وقت کم (۱۹۵۱)، کارگردان: کامپتون بنت، باشرکت «ماریاشل»، «ماریوس گورینگ»

جزیره شنبه (۱۹۵۱)، کارگردان: استوارت هایسلر، باشرکت «لیندا دارنل»، «تاب هانتر»

ورق (۱۹۵۱)، کارگردان: رونالدنیم، باشرکت «الك گینس»

جنوب الجزیره (۱۹۵۲)، کارگردان: جك‌لی، باشرکت «وان هفلین»، «واندا هندریکس»

مولن‌روژ (۱۹۵۲)، کارگردان: جان هیوستون، باشرکت «خوزه فرر»

ایستگاه آخر قطار (۱۹۵۲)، کارگردان ویتوریو دسیکا، باشرکت «مونتگمری کلیفت»، «جنیفرجونز»

جدال باشیطان (۱۹۵۳)، کارگردان: جان هیوستون، باشرکت «همفری بوگارت»

سرباز دل (۱۹۵۳)، کارگردان: رنه کلمان، باشرکت «ژرار فیلیپ»

بوبرومل (۱۹۵۳)، کارگردان: کورتیس برنهارت، با شرکت «استوارت گرینجر»، «الیزابت تیلور»

موبی دیك (۱۹۵۵)، کارگردان: جان هیوستون، باشرکت «گریگوری پك»



«رام‌کردن زن سرکش» (۱۹۶۶) اثر «فرانکو زفیره‌لی»



«تپه» اثر «سیدنی لومت» یکی ازفیلم‌های سیاه وسفید «اسوالد موریس»

مردی‌که هرگز وجود نداشت (۱۹۵۵) ، کارگردان: رونالدنیم ، باشرکت «کلیفتون‌وب»

خدا میداند ، آقای آلیسون (۱۹۵۶) ، کارگردان : جان هیوستون ، با شرکت «رابرت میچام» ، «دبورا کار»

وداع بااسلحه (۱۹۵۷) ، کارگردان : چارلز ویدور ، باشرکت «راك هادسن»،«جنیفر جونز»

کلید (۱۹۵۷)، کارگردان : کارول‌رید، باشرکت «ویلیام هولدن،» ، «سوفیالورن» ، «ترور هاوارد»

ریشه‌های آسمان (۱۹۵۸) ، کارگردان : جان‌هیوستون: با شرکت: «اورسن‌ولز»،«ارول فلین»

باخشم به‌گذشته بنگر (۱۹۵۸)، کارگردان: تونی ریچاردسن باشرکت «ریچارد برتن» ، «کلربلوم» ، «مری یور» .

مأمورما درهاوانا (۱۹۵۹)، کارگردان : کارول‌رید، باشرکت «الك گینس» ، «نوئل کوارد»

پیش‌پرده‌خوان (۱۹۵۹) ، کارگردان : تونی ریچاردسن ، باشرکت : «لارنس الیویه» ، «جون پلورایت»

توپهای ناوارون (۱۹۶۰)، کارگردان : جی . لی . تامسون ، باشرکت «گریگوری‌پك»

لولیتا (۱۹۶۰) ، کارگردان : استانلی کوبریك ، باشرکت «جیمزمیسون»، «سولیون»

شیطان هرگز نمیخوابد (۱۹۶۱) ، کارگردان : لئومك کری ، باشرکت«ویلیام‌هولدن»

دوران آشفتگی (۱۹۶۱) ، کارگردان : پیتر گلن‌ویل ، باشرکت «لارنس الیویه» ، «سیمون سینیوره»، «ترنس استامپ»، «سارا مایلز»

بیابامن پروازکن (۱۹۶۲) ، کارگردان : هنری لوین ، باشرکت «کارل مالدن»

تشریفات (۱۹۶۲)، کارگردان : لارنس هاروی، باشرکت «لارنس هاروی»

همبستگی‌های‌بشری (۱۹۶۳) ، کارگردان: هنری هاتاوی ، کن هیوز ، با شرکت «لارنس هاروی»، «کیم نوواك»

التهاب (۱۹۶۳)، کارگردان : جك کلیتون باشرکت «آن بانکرافت»، «پیتر فینچ»

آقای موسی (۱۹۶٤)، کارگردان : رونالدنیم، باشرکت «رابرت میچام»

ماجرای ویلافیوریتا (۱۹۶٤)، کارگردان: دلمر دیویس ، باشرکت «مورین اوهارا» ، «روسانو براتزی»

تپه (۱۹۶٤) ، کارگردان: سیدنی لومت، باشرکت «شون‌کانری»

جاسوس جنگ‌سرد (۱۹۶۵) ، کارگردان: مارتین‌ریت ، باشرکت «ریچارد برتن»

زندگی درطبقه بالا (۱۹۶۵)، کارگردان: تدکوچف ، باشرکت «لارنس هاروی»، «جین سیمونز»

دنیارا نگهدار ، میخواهم پیاده شوم (۱۹۶۵)، کارگردان : فیلیپ ساویل، باشرکت «تونی تانر» ، «میلی‌سنت مارتین»

رام‌کردن زن سرکش (۱۹۶۶)، کارگردان : فرانکو زفیرلی ، باشرکت «الیزابت تیلور» ، «ریچارد برتن»

قصه زمستانی (۱۹۶۶)، کارگردان : فرانك دان لوپ ، باشرکت «لارنس هاروی»

انعکاس درچشم طلایی (۱۹۶۶) ، کارگردان : جان هیوستون ، باشرکت «مارلون براندو» ، «الیزابت تیلور»

کاترین بزرگ (۱۹۶۷) ، کارگردان: گوردن فلمینگ ، باشرکت «پیتر اوتول» ، «ژان مورو»

اولیور ! (۱۹۶۸) ، کارگردان : کارول رید ، باشرکت «ران مودی»

خدا حافظ آقای چیپس (۱۹۶۸) ، کارگردان : هربرت راس، باشرکت «پیتر اوتول»

تجربه ترس (۱۹۶۹) ، کارگردان : ریچارد سارافیان ، باشرکت «دیوید همینگز» ، «گیل هانیکات»

اسکروج (۱۹۷۰) ، کارگردان : رونالد نیم ، باشرکت «آلبرت فینی»

ویلن‌زن روی بام (۱۹۷۰) ، کارگردان: نورمن جیوسن ، باشرکت «توپول»

لیدی کارولین‌لمب (۱۹۷۱) ، کارگردان رابرت بولت ، باشرکت «سارامایلز»، «ریچارد چمبرلن»

کارآگاه (۱۹۷۲)، کارگردان : جوزف ال . مانکیه‌ویچ ، باشرکت «لارنس آلیویه» ، «مایکل‌کین»

مأمور ماکینتاش (۱۹۷۲) ، کارگردان : جان هیوستن ، باشرکت «پل نیومن»

دراکولا (۱۹۷۳) ، کارگردان : دان کورتیس ، باشرکت «جك پالانس»

پرونده اودسا (۱۹۷۳) ، کارگردان : رونالدنیم ، با شرکت «جان وویت» .

مرد طپانچه طلایی (۱۹۷٤) (فقط صحنه‌های داخل استودیو) کارگردان : گای‌هامیلتون باشرکت «راجر مور»

مردی‌که میخواست سلطان باشد (۱۹۷۵)، کارگردان : جان هیوستون ، باشرکت «شون کانری» ، «مایکل‌کین»

راه حل هفت‌درصدی (۱۹۷۶) ، کارگردان : هربرت راس، با شرکت «نیکول ویلیامسون» ، «الن آرکین» ، «ونسارد گریو»

اکوس (۱۹۷۶/۷) ، کارگردان : سیدنی لومت ، باشرکت «ریچارد برتن»، «پیترفیرث»

★

جان فورد: به‌چشم‌ها نگاه کنید...

... من داشتم صحنه‌های خارجی یك وسترن را می‌گرفتم و «جان فورد» درهمان حوالی روی فیلم خودش کار می‌کرد. یك روز باران مفصلی آمد که کار مارا تعطیل کرد. آن روز سرغذا ازاو پرسیدم:

ـ آقای فورد، در چنین هوائی آدم از چه‌چیزی می‌تواند فیلمبرداری کند؟ گفت:

ـ ازپرشکوه‌ترین‌منظره‌ای که درعالم وجود دارد، ازصورت‌آدم‌ها ...

(«جان استرجس» دریك مصاحبه)

مترجم: پیك

«جان فورد»، آنطور که مشهورست، خیلی کم تن به مصاحبه درمیداد، اگر هم بهر ترتیبی بود گیرش میانداختند دوست نداشت از فیلم و سینما بعنوان هنر، بصورت یك چیز تجریدی وبطور تحلیلی حرف‌بزند. گفتگوهائی که با او شده پر از داستانهای پشت صحنه و خاطراتی‌است‌که اغلب‌درآنها دوستان‌وهمکارانش نقش‌های‌اساسی‌را دارند. فیلم‌ساختن زندگی او بود و بیشتر خوش داشته به‌کار بپردازد تاراجع به کارتمام شده حرف بزند. مصاحبه‌هایش، مثل فیلمهایش، حاوی علاقه و توجه او به شخصیت‌هائی است‌که دوست میدارد درباره‌شان حرف بزند، یادهای تلخ وشیرینی که از یارانش دارد همان لحن غمین و شوخی را دارد که بر فیلمهایش مسلط است. آدم به حرفهای «فورد» که گوش میدهد این احساس را دارد که پای تماشای یك فیلم «فورد» نشسته است، می‌بینیم که در حرفهایش از همان شخصیت‌ها وچهره‌هائی سخن می‌گوید که طی بیش از نیم قرن جابجا درفیلم‌های او ظاهر شده‌اند.

***

ـ احتمالاً شمابه‌تئوری‌بافی‌های‌پداگوژیك ملالغتی‌وار راجع به فیلمسازی ومایه و محتوا واین حرفها عادت کرده‌اید. من خیال ندارم ازاین چیزها حرفی بزنم چونکه بلد نیستم، یعنی ظرفیت ذهنی وقدرتش را ندارم، یعنی اگر هم بخواهم این چیزهارا درکتابی جائی بخوانم نمی‌توانم چونکه چشمم درست نمی‌بیند... درنتیجه فکر کردم‌برایتان دوسه‌تائی‌ازماجراهائی را که موقع فیلمبرداری برایمان اتفاق افتادنقل کنم، معمولاً کسی ازاین جورماجراها حرفی که این آدم را دست میانداختیم صرف فیلم با کمك آن یك «تز» می‌نویسند و بخورد شما میدهند ...

«وارد باند»[1] مرد درشت‌هیکل و زشت وفوق‌العاده‌ای بود. ضمناً آدمی بود فوق‌العاده متظاهر، متظاهرترین موجودی که من در عمرم دیده‌ام، علتش را نمیدانم. پدرش کارگرمعدن زغال بود که شغل بسیار شریفی است. پدرمن مشروب‌فروش بودکه شغلی است‌بسیار شریف‌تر!

«وارد» همیشه دلش میخواست به‌طبقه‌های بالاتر راه پیداکند. یك بار که در «فلوریدا» کار می‌کردیم هرشب در سر میز قمار ما بلند میشد میرفت لباس اسموکینگ با شال‌کمر قرمز می‌پوشید و روانه میشد. ازش‌که میپرسیدم کجا میروی، می‌گفت: «با آدمهای متشخص‌قرارداد دارم». عاقبت یکشب من و «جان‌وین» و «رابرت مونتگمری» یك تاکسی گرفتیم وکمین کردیم همچه که او راه افتاد ماهم دنبالش‌رفتیم، رفت توی یك رستوران سر میزی که یك عده آدم دیگر بودند نشست. ماهم رفتیم تو. بعد دیدیم آقا دستور مشروب داد. آدمی که‌یکشاهی برای ما که رفقایش بودیم خرج نمی‌کرد حالا داشت چپ‌وراست مشروب سفارش میداد بطری راکه آوردند بلندکردیك‌همچه‌نگاه‌دقیقی، مثل کسی‌که جداندرجد مشروب‌خور و مشروب‌شناس بوده بآن انداخت و گفت: «هوم، سال۱۹۴۸ ... این حتماً بهترین مشروب شماست دیگه، بله؟ بسیار خوب، ازهمین بیاورید.» بماند که از آن نوع مشروب سال چهل‌وهشتش بدترین نوع بود! بعد ما رفتیم جلو گفتیم این آقایان که باشند. گفت آن آقا بزرگترین دواخانه‌چی روستای خودش است. گفتیم الحق که آدم متشخصی است، متشخص‌تر ازاین نمیشود!

باری، من و «جان‌وین» دائم کارمان سربه‌سر گذاشتن «باند» بود. اگر نصف‌این‌وقتی‌را نمیزند، درعوض میایندکتاب لغت را برمیدار[ند] می‌کردیم فیلم‌هایمان‌حتماً‌بهتر ازآب درمی‌آمد

از خصوصیات دیگر این حضرت آقا ای[ن] بود که دائم میخواست نقش اول بازی کند [و] درنتیجه مدام به «جان وین» حسودی می‌کر[د] ومرتب میآمد پیش من و می‌گفت «خو[دت] متوجهی که این نقش را در اصل من باید بازی کنم.» من هم می‌گفتم: «البته، صددرصد [تو] باید بازی کنی.»

یك‌بار داشتیم فیلمی درست می‌کردیم ک[ه] قرار بود دختری در آن یك نقش جزئی بازی کند. من برای این نقش مخصوصاً دختری‌پید[ا] کردم با هیکل پر وخیلی خیلی وسوسه‌انگی[ز] (البته وجودش بین ما صرفاً مصرف شرعی [و] قانونی داشت!). ما از پیش دخترك را خوب آماده کرده بودیم که چه باید بگوید و چ[ه] بکند. وقتی که رسیدیم به محل فیلمبرداری و موقع غذا شد، یك ده نفری دور میز نشست[ه] بودیم‌که این دخترك لباس پیشخدمتی پوشید[ه] بود وگفتم خیلی هم هیکل چشمگیری داشت [و] دفترچه‌ای دردست بطرف «باند» آمد و گفت

ـ شما هنرپیشه محبوب من هستید، آقا[ی] «باند» میشود اینجارا لطفاً برایم امضاء کنید.. بنظر من شما فوق‌العاده‌اید. میخواستم بپرس[م] چرا اغلب نقش‌های درجه دوم بازی می‌کنید. چرا در نقش اول ظاهر نمیشوید؟

«باند» با عصبانیت بطرف من اشاره کر[د] وگفت:

ـ ازاین آقا بپرسید! از او بپرسید!

دخترك باز گفت:

ـ بهرحال بنظرمن که شما نظیر ندارید [به] راستی بیفتك دوست دارید. من یك بیفتك مخصوص برای شما کنار گذاشته‌ام.

«باند» که گل از گلش شکفته بودگفت:

ـ بله، عزیزم، بیفتك دوست دارم



خیلی هم دوست دارم . راستی اسمت چیه ؟

ــ می‌بل

«باند» دفترچه دخترك را گرفت وامضاء کرد :

ــ به «می‌بل» نازنین ــ تقدیم با ارادت، «وارد باند» .

بعد برگشت و نگاه پیروزمندانه‌ای بما انداخت ودفترچه را به دخترك داد ودخترك روانه شد . یك نفر صدا زد :

ــ خانم پس غذای ما چه میشود .

ــ غذای آقای «باند» را که دادم بعد نوبت سایرین است .

این قضیه دوروزی ادامه پیدا کرد . در این‌مدت دخترك مرتب دوروور «باند» می‌پلکید و او هم بادی در غبغب انداخته بود واقعاً دیگر خدارا بنده نبود ، بعد از دو روز دخترك در لحظه خلوتی خودش را به «باند» رساند وگفت :

ــ میدانی ، شوهر من که در «سانتافه» کارمیکند پس‌فردا برمیگردد وما دیگرنمیتوانیم شب‌ها دست دردست درمهتاب به‌گردش برویم .

«باند» گفت :

ــ اینکه خیلی بد میشود ... ببینم منزل توکجاست ، عزیزم .

دخترك گفت :

ــ آن راسته کلبه‌هارا بلدی . خانه من کلبه آخریست . تنهای تنها هم هستم .

باند گفت :

ــ به‌به ! چطور است من امشب یك‌سری بهت بزنم !

ــ خیلی عالی می‌شود عزیزم . فقط وقتی آمدی یادت نرود یك جعبه شش‌تائی آبجو ویك دانه هندوانه هم با خودت بیاور . من هندوانه خیلی دوست دارم .

ــ باشد ، پس من سرساعت نه‌ونیم میایم.

ــ آبجو و هندوانه یادت نرود .

رأس ساعت نه‌ونیم جناب «باند» جعبه آبجو در دست و هندوانه زیر بغل از راه‌میرسد و در میزند :

ــ می‌بل ، عزیزم می‌بل ؟

صدای لطیفی از داخل جواب میدهد .

ــ توئی ، «وارد» ؟

ــ بله عزیزم .

ــ دربازست عزیزم .

«باند» داخل میشود . ما همگی‌دسته‌جمعی هرکدام یك عدد شلول پرازفشنگ‌های بدون گلوله در دست درکلبه نشسته‌ایم . بمحض‌اینکه قدم‌درکلبه‌میگذارد: بنگ ، بنگ ، بنگ ، بنگ! قیامت راه میافتد . شلیك گوش را کرمی‌کند. «باند» مثل خرگوش از کلبه بیرون می‌جهد و با سرعتی برق‌آسا پا به فرار میگذارد . پشت سرش همانطور صدای شلیك بلند است یك عده روی اسب‌ها می‌پرند وسربدنبالش می‌گذارند .

بنگ، بنگ ، بنگ ، بنگ ! «باند» همانطور به تاخت میدود . درتمام این مدت هندوانه را رهانکرده است . ششلول‌هارا آنقدر شلیك‌می‌کنند که فشنگ‌هــا تمام میشود . هشت‌نفر آدم ، هرکدام شش‌فشنگ ... من ریاضیاتم خوب نیست ، حساب کنید چقدر میشود !

باری ، ازاین شوخی‌ها با «باند» زیــاد می‌کردیم . یك‌وقت خیال نکنید قصد خفیف کردن اورا دارم ، نه . خدا رحمتش کند . «باند» مرد فوق‌العاده‌ای بود ، جایش پیش ما ، پیش من و «وین» واقعاً خالیست ، مرگ او برای ما واقعاً ضایعه بزرگیست . او پدر تعمیدی بچه‌ها و نوه‌های من بود ، دوست بسیار نازنین وعزیزی بود ... بهرجهت ازاین قبیل اتفاقات گاهی سر فیلمبرداری برای آدم پیش میآید وآدم اگر جا داشته باشد سعی می‌کند آنهارا یك جوری ، یك جائی در فیلم بیاورد .

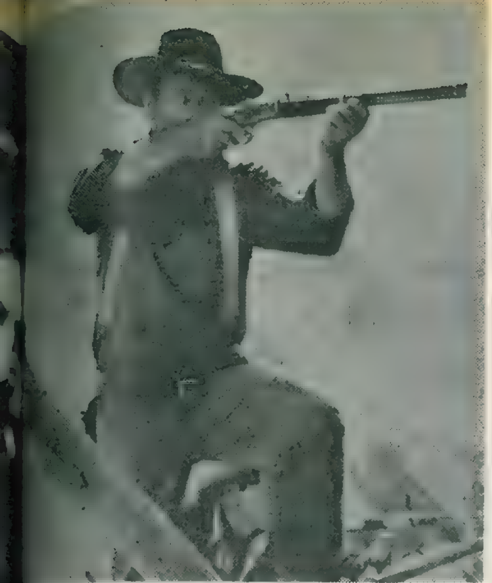
مثلاً یك اتفاق خوشمزه اینست که همین جائی که مرا الان دعوت کرده‌اند صحبت کنم؟ من اینجارا ناتمام گذاشتم ، یعنی درواقع بیرونم کردند ، حالا میگویند برگرد بیا و میخواهند اسم مدرسه هنرهای دراماتیکشان را بگذارند مدرسه «جان‌فورد». هرچه میگویم باباولم‌کنید، شماکه بیرونم کرده بودید بخرجشان نمیرود.

(کسی راجع به «کلمانتاین عزیزم» ازاو سئوال می‌کند)

ــ راجع به «کلمانتاین ...» وایات ارپ آمده بود یك جائی حوالی «پاسادنا» زندگی می‌کرد ، و زنش که خیلی خیلی مذهبی بود ، دوسه‌باری‌درسال ... صدای‌مرا آن ته‌سالن‌خوب می‌شنوید . اگر نمیشنوید بگوئید تــا‌صدای فرماندهی‌ام را ول کنم . میدانید من یك‌موقعی فرمانده‌کشتی بودم . باری دوسه سالی دوبارزن «وایات ارپ» میرفت به جلسات و کنگره‌های مذهبی و «وایات» یواشکی میآمد به شهر ، حوالی ظهر با گاوچرانهائی که توی فیلم‌های من‌بازی می‌کردند گم‌وگورمیشدند و ساعت‌یك، یك‌ونیم بعدازنصفه‌شب مست پاتیل برمیگشتند ومن مجبور می‌شدم برنامه فیلمبرداری فردا را عوض کنم . داستان زدوخورد و تیراندازی «اوکی کورال» را او برای من تعریف کرد ومن هم همانطوریکه گفته بود در «کلمانتاین عزیزم» آوردم الا اینکه «داك‌هالیدی» در این تیراندازی کشته نشد . حدود هیجده ماه بعد از مرض سل مرد . این هم از قضیه «کلمانتاین عزیزم» ، غیر ازاینکه آخر فیلم مال من نیست، یعنی من آنرا نگرفتم . من نمیخواستم‌اینجوری تمام بشود .

ــ میخواستید چطور تمام شود ؟

ــ آنقدر زمان ازش‌گذشته که یادم رفته . آنقدر که یادم هست میخواستم دخترك بماند ودر مدرسه درس بدهد ، میخواستم «وایات»هم









بماند و کلانتر دائمی شهر بشود ، یعنی همان کاری که در واقع کرد . ولی حالا در فیلم سوار می‌شود ومیرود پی کارش ... بگذریم. اگر کسی سئوال دیگری دارد بکند و گرنه من بروم منزل که تازه از یك تصادف اتومبیل بلند شده‌ام و یك دنده‌ام شکسته وسه‌تا دنده‌ام ترك خورده ودکترم قدغن کرده که از جا نباید بلند شوم فقط موقعی که میآمدم پرسید : کجا داری میروی ؟ گفتم : دانشگاه کالیفرنیای جنوبی ــ گفت : خب پس اشکالی ندارد ... آخر ایشان فارغ‌التحصیل همین دانشگاه‌هستند!

یك نفر می‌پرسد :

ــ چکار می‌کنید که وسترن‌هایتان‌اینقدر اصیل ، اینقدر واقعی بنظر میرسد .

جواب میدهد :

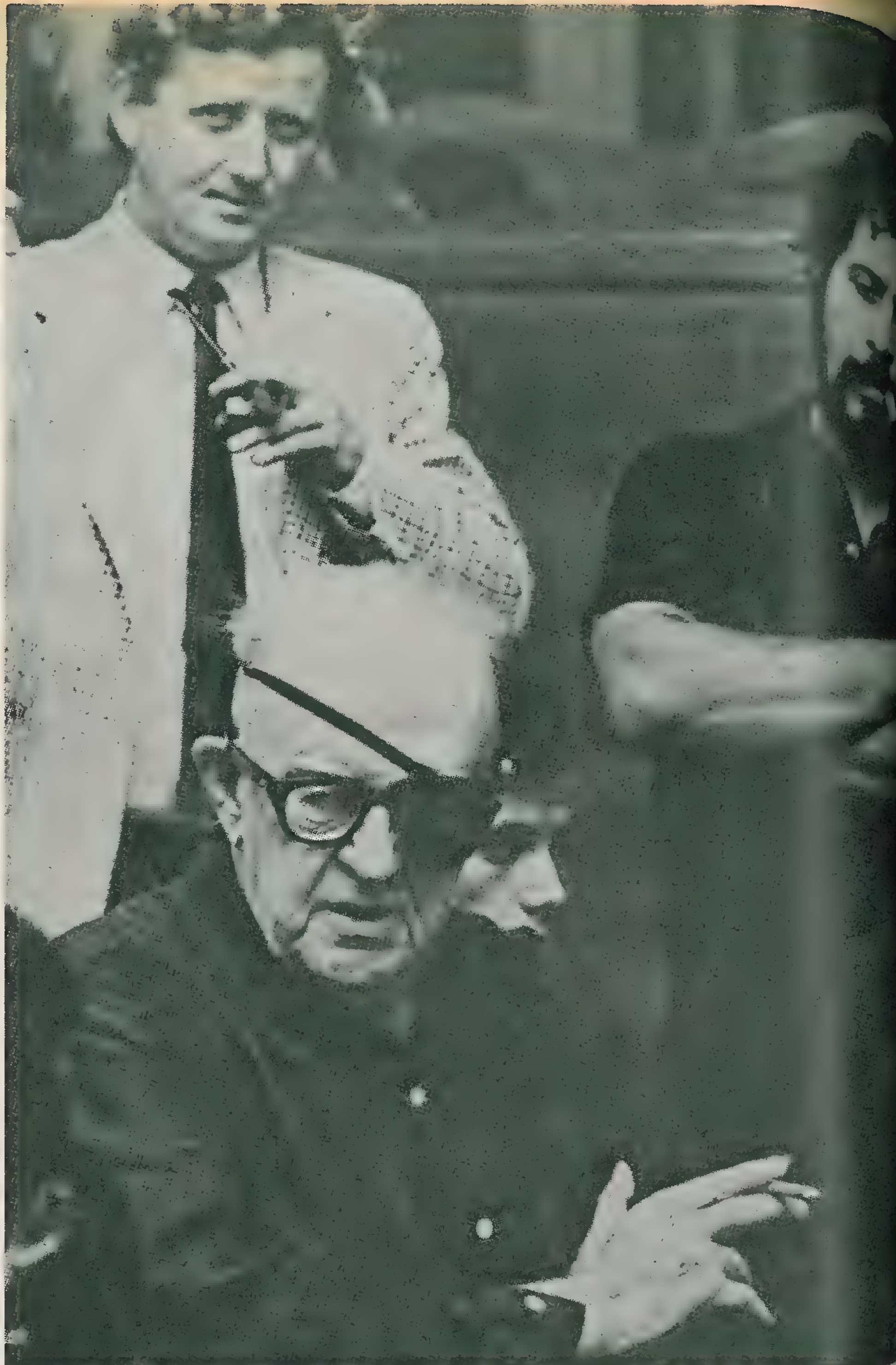
ــ مسئله غریزه است . ضمناً من خــودم یك وقت گاوچران بودم و زندگی گاوچران‌ها وغرب را خوب می‌شناسم . یك وقت هم دختر ارباب عاشقم شد . حیف که دومتر قد داشت وصدکیلو وزن . من هم شبانه یك اسب دزدیدم و زدم به راه ... !

– پس عقیده دارید فیلمسازی بیشتر یك مسئله غریزی است تا ... ؟

ــ صددرصد . هرکسی که اصول اولیه کار را بداند میتواند فیلم بسازد . کارگردانی راز نیست . هنرنیست . مهم ترین نکته در سینما اینست: چشم‌آدم‌هارابگیرید.چشمهارافیلمبرداری کنید . (به سینه‌اش اشاره می‌کند) هرچه‌هست از اینجا به بالاست .

میدانید ، نابغه‌های یکشبه زیادند کــه عاشق حقه‌ها و دم‌ودستگاه فیلمبرداری میشوند. دوربین مثل یك هیولای قشنگ مجذوبشان می‌کند و آنقدر بالا و پائینش میبرند و اینطرف وآنطرفش می‌کنند که آدم مثل دریازده‌هــا میخواهد بالا بیاورد .

دوربین را فراموش کنید . یك فیلمبردار خوب گیر بیاورید او قطعاً از دوربین خیلی بیشتر ازشما چیز سرش میشود بعد بهش بگوئید: «میخواهــم فلان چیز و فلان چیز را بگیرم» واو برای شما میگیرد . بعدهم با آدمها، با هنرپیشه‌ها کار کنید ، بهشان نزدیك بشوید. به صورت‌هایشان نگاه کنید . چشمهایشان را ببینید . حرفی نیست که نشود با نگاه نگفت . تمام مطلب همین است . ★





صفحه مقابل (ازبالا بپائین) :
- ریوگرانده
- خبرچین
- پائیز قبیله شاین
- هفت زن
این صفحه «جان فورد» درگفتگوئی با دانشجویان سینما . . .

۱ ــ «وارد باند» (۱۹۶۰ ــ ۱۹۰۳) هنرپیشه درشت هیکل و خشن‌نمای خیلی ازفیلم‌های «فورد» مثل «آقای لینکلن جوان»، «خوشه‌های خشم»، «جاده تنباکو» ، «کلمانتاین عزیزم» ، «قلعه آپاچی» ، «مرد آرام» ، «صف دراز خاکستری» ، «جویندگان»، و «بالهای‌عقاب» .

۲ – دانشگاه کالیفرنیای جنوبی .

JEAN LUC GODARD

ژان لوك گودار ،

یا آزادی بعنوان مشخصه اصلی هنرشناسی فیلم

هژیر داریوش

● از بیست‌وچندسال اول زندگی گودار، این نکته را بخاطر داشته باشید که در «سوربن» در رشته مردم شناسی تحصیل میکند . این ، درجهت تحول سازندگی آتیش تأثیر میگذارد.

بیست‌ودوساله است که با چند جوان مثل خودش ، «گزت دوسینما» را درپاریس براه میاندازد ، که آینده‌ئی ندارد و بعداز چهارپنج شماره تعطیل میشود . اما وسیله‌ئی است تا او با آندره بازن و گروه «کایه دوسینما» آشنا شود . خیلی زود دراطراف این منتقد بزرگ ، گودار یکی از «چهار تفنگدار» میشود . سه نفر دیگر اریك رومر ، ژاك ریوت و فرانسوا تروفوهستند. اینهادوره باشکوه «کایه دوسینما» را میسازند ، که دورهٔ تحلیل مجدد ، وفهمیدن مجدد تمام تاریخ سینما و اساس و نفس سینما و دوباره مطرح کـردن ارزشهای آن است .

همانطور که امروز همه میدانیم این گـروه میخواهند کار سینما بکنند ، واز همان آغاز بروشنی میگویند که «ما آب نمی‌بینیم ، والا شناگران قابلی هستیم .» اما شروع کار همه‌شان با فیلمهای کوتاه غالباً داستانی و غالباً آماتوری است ، که صرفاً محملی است برای بیان ساده و مستقیم یك سلسلهٔ حرف . در بعضی ازفیلمهای کوتاه دوستان ، گودار بعنوان بازیگر هم ظاهر میشود ....

● بعد سالهای ۵۸ ــ ۵۹ پیش میآید یعنی سالهای شکفتگی یا ظهور ناگهانی آنچه اصطلاحاً «موج نو» میگوئیم ، که زمینه‌ئی ندارد جز همان نظریه ها و حرفهای گاه‌عصبانی «کایه دو سینما» . در طی این موج است کـه همه افراد این گروه میتوانند وارد جریان‌اصلی سینمای تجارتی بشوند ، با فیلمهائی که اگر نسبت بیکدیگر تفاوت‌های بزرگی دارند ، دراین مشترك‌اند که گریزی قاطع از سینمای سنتی ، ویا بقول خودشان «سینمای بابا بزرگ» نشان میدهند .

یکی ازاین‌ها البته ، گودار است که اولین فیلمش در سال ۱۹۵۹ بنام «ازنفس افتاده» بلافاصله با اقبال روبرو میشود . شاید برایتان این نکته جالب باشد که حتی قبل از شروع نمایش عمومی دو هنرمند ازستایشگران بی‌قیدو شرط این فیلم هستند : ژان کوکتو ، وسوفیا لورن .

توفیق «از نفس افتاده» باعث میشود که گودار بتواند طی دهسال ، بسرعت یك‌سلسله فیلم برای توزیع تجارتی بسازد . این کار ، با پیروزیهای مالی کم‌وبیش ، و با توفیق‌انتقادی تقریباً همیشگی تا وقایع ماه مه ۱۹۶۸ پاریس ادامه دارد .

مه ٦٨ تحول بزرگی در فکر و طرز کار گودار پیش میآورد ، به این معنی که او از سینما بـرای توزیع تجارتی روگردان میشود وبه نوعی «سینمای غیر مصرفی» می‌پردازد . فکر میکند کـه با این تغییر ، «تضاد» اصلی زندگی خلاقه‌اش را حل کرده است ، «تضاد» ناشی از اندیشه‌ئی که با جامعه مصرفی بشکل فعلی وامروزیش مخالف است ودرعین حال ، به شکل فیلم ، کالای مصرفی به مردم ارائه میدهد .

شروع میکند به ساختن یك سلسله‌فیلمهای بسیار ارزان ١٦ میلیمتری ، که باز هرچه‌بیشتر از سینمای متعارف دور میشود ، حتی گاهی «ضد سینمای مطلق» میشود که میدانیم احتیاج به توضیح بیشتر دارد اما دراینجا فرصتی‌نیست. این فیلمها دیگر نه فقط حاوی‌حرف‌ها وفکرهای اجتماعی گودار هستند بلکه شعارهای صریحی هم در خودشان دارند .

اما این دوران را باید دوران ضعف ك گودار دانست ، چرا که «تضاد» جدیدی پی میآید که قابل حل نیست و به «سنتز» ی ترکیب تازه‌ئی نمیرسد . خیلی ساده ، به ای مفهوم که فیلم اگر دیده نشود ، اگر توزی ومصرف نشود ، مؤثرنیست . همانطور ک تلویزیون خاموش ، بقول دکتر کامبیز محمود نه‌تفریحی‌میتواند باشد و نه آموزشی ، مؤثرتر فیلم ، سلیس‌ترین ورساترین فیلم هم اگر فق درآرشیو قرار بگیرد از «بودن» ساقط میشو بعدازچندسال گودار خودش متوجه‌می که شورشش علیه مصرف در کار خودش ، باع شده که بیانش دیگر بردی نداشته باشد . د نتیجه مجدداً برمیگردد به ساختن فیلمهائی هدف توزیع تجارتی .

منتهی این بار توفیق محدود است . چر بدلائل متعدد ، که مهمترینشان ازنظر محتو اینکه«سوسیولوژی» جوامع صنعتی‌دراین‌دور کوتاه عوض شده است ، وازنظر شکل اینک برداشتهای هنرشناسی گودار دیگر تازه نیست «نوآوری»هایش جزو جریان اصلی فیلمساز متعارف شده‌اند ، و باصطلاح همه دیگر هم کارهارا میکنند . و بالاخره شاید بخاطر ا حقیقت که در دهه ۷۰ باید حرفهای دیگر با شکل‌های دیگری‌عرضه شوند ، که باگرایشه دهه‌های ۵۰ و ٦٠ تفاوت فاحش دارند . چو دنیا به سرعت پیش میرود ، ومسائل به سرع تغیر ماهیت میدهند ، و به شدت رنگ عو میکنند ....

● فرانسوا تروفو میگوید : «ازنف **افتاده ، درتحول سینما ، همان تأثیری را دا که همشهری کین درزمان خودش داشته است**

درواقع ، اگر به تاریخ سینما نگاه کنی فیلم خوب زیاد است . اما فقط تك‌وتوکی هستند که تأثیر قاطع در نحوه ادامه این ه

---

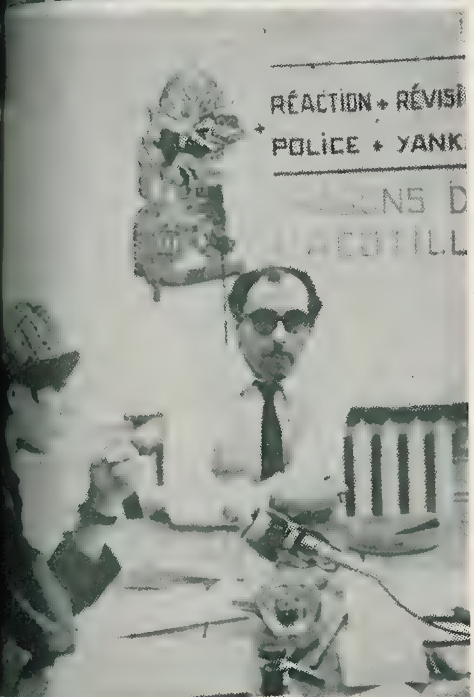
* بمناسبت نمایش آثاری از «ژان لوك گودار» فیلمساز فرانسوی که بهمت «سینمای آزاد» درتهران صورت گرفت و با استقبال فراوانی روبرو گردید ، گفتگوئی با هژیر داریوش در برنامه هفتگی «سینمای آزاد» از شبکه تلویزیون ملی پخش شد که قسمتهای مهم‌آن دراین مطلب نقل شده است .



«ژان لوک گودار» سینماگری که راهی تازه و بیانی جدید یافته است .









ردیف اول : «ژان‌لوک‌گودار» به هنگام فیلمبرداری نمائی ازفیلم "Week-End"
ردیف دوم بالا : «ژان‌لوک‌گودار» به هنگام هدایت «سیلوی وارتان» درنمائی ازفیلم "Week-End"
ردیف دوم وسط : «ژان‌لوک‌گودار» درفاصله دوصحنه ازفیلمبرداری فیلم «زن چینی»
ردیف دوم پائین : «ژان‌لوک‌گودار» و "Week-End"
ردیف سوم بالا : «ژان لوک‌گودار» درکارگردانی صحنه‌ای ازفیلم "Week-End"
ردیف سوم وسط : «ژان‌لوک‌گودار» به هنگام تهیه صحنه‌ای ازفیلم «دو یا سه چیزی‌که ازاو میدانم» .
ردیف سوم پائین : «ژان‌لوک‌گودار» وصحنه دیگری ازفیلم «دو یا سه چیزی‌که از او میدانم» .







داشته‌اند . مثل چند فیلم گریفیث و مکتب شوروی بخصوص ایزنشتین در دهه‌های ده و بیست که تأکید را بر «تدوین» گذاشتند ، به این معنی که «تدوین» را فی‌نفسه یك هنر ظریفه و یا بعبارت دیگر اساس بیان هنری در سینما معرفی کردند . و بعد در سال ۱۹۴۱، همانطور که تروفو میگوید ، «همشهری کین» پیش میآید که تأکید را علیه مونتاژ ، بر «رابطه‌های فضائی» میگذارد ، که در دورن یك نما میگذرد ، یعنی بدون دخالت «تدوین»— منظورم دراینجا همان‌مکتب «عمق میدان» است: ایجاد ترکیب در عمق ، در فضا ، که خودش هنر ظریفه‌ئی میشود و بقول بسیاری از پیروان این گرایش ، نفس بیان سینمائی .

بعد سالهای خارق‌العاده تبدیل دهه ۵۰ به دهه ۶۰ پیش میآید . در همان زمانی که «ازنفس افتاده» هنرشناسی فیلم را دگرگون میکند مؤلفان دیگری نیز تأثیر قاطعی درتحول سینما از خودشان بجا میگذارند . مثل آلن رنه، که بهم زدن منطق «ترتیب زمانی» را پیشنهاد میکند با نفوذ عمیق در کار دیگران، بطوریکه شما امروزدربسیاری ازفیلمهاانواع«فلاش»هائی را می‌بینید که معلوم نیست رجوع به گذشته هستند ، زائیده تخیلند ، پیش‌بینی آینده‌اند ، یا چه چیز دیگر . و همینطور فیلمهائی که حکایتشان را از طریق ارائه فصول در یك‌منطق روانی بیان میکنند که مطلقاً ترتیب زمانی‌وقوع آنها نیست . یا آنتونیونی که «سینمای زمان مرده» را عرضه میکند ، یعنی سینمائی که تأکید را نه بر لحظات وقوع اتفاق‌های عمده ، بلکه برلحظات قبل و بعدازآن میگذارد ، که بنظر میرسد یکی از مهم‌ترین گرایشها درجهت دور کردن سینما از تآتر پسیکولوژیك باشد .

از موضوع بدور افتادیم . منظور البته تدریس تاریخ سینما نیست ، واین مختصرناقص چنین ادعائی هم ندارد . منظور صرفاً اینکه در بطن چنین دگرگونیهای عمده‌ئی در گسترش امکانات بیان سینما ، گودار هم بعنوان یك شورشی ، بعنوان آدمی که به سینما آمده تا سنت‌های سینمائی را بهم بریزد ، تأثیر عمده‌ئی از خودش بجا میگذارد .

بعداز «تدوین» ، «عمق میدان» ، «عدم رعایت ترتیب زمانی» و «زمان مرده» ، گودار خیلی ساده «آزادی در نحوه بیان» را بعنوان نفس سینما ، یا هنر ظریفه‌ای در درون وچهار چوب سینما ، معرفی میکند . واین ، حتی به بهای از دست دادن وضوح ، حتی به بهای هرج‌ومرج ....

● در تحلیل آثار گودار ، ما میتوانیم دوسطح متفاوت را مطرح کنیم . یکی : در سطح خود سینما ، یا بعبارت دیگر سینما بعنوان هدف ، در درون هریك فیلم گودار ، ودیگری: سینما در سطح وسیله .

درمورد اول ، از همان «ازنفس افتاده» ببعد روشن است که گودار میداند که دارد«کار سینما» میکند ومایلست تماشاگر درهرلحظه‌آگاه باشد که به «تماشای سینما» نشسته است . منظور از این حرف چیست ؟ منظور ، مثلاً ، اینست که گودار نمیخواهد بین تماشاگر و قهرمان داستان ایجاد «هویت واحد» کند ، یعنی نمیخواهد تماشاگر خیال کند که آدم روبروی او بر پرده سینما نه یك آکتور بلکه موجودی واقعی است که تماشاگر بدش نمیآید بجای او باشد . گودار میخواهد «توهم» را از بین ببرد. هم از روی تماشاگر ، که باید بداند که شاهد «فیلم» است ، وهم از سوی سینماگر که باید بداند «فیلم» عرضه میکند و نه باصطلاح «برشهائی از واقعیت» را . هیچکدام نباید «سینما» را جای «واقعیت» جا بزنند ، که‌البته همان «حقیقت» نیست .

از طرف دیگر ، می‌بینید که در تمام فیلمهای گودار «سینما» بعنوان یك مسئله‌مطرح است . در بعضی از فیلمها ، این دیگر در نهایت وضوح دیده میشود مثلاً موضوع اصلی‌فیلمهائی از قبیل «تحقیر» و «یك بعلاوه یك» سینماست. درخیلی از فیلمهای دیگرش اشاره‌های متعدد ومستقیمی به‌فیلمهای دیگر میشود ، مثل «مذکر ومؤنث» و غیره .

باز می‌بینید که بعضی از فیلمهایش ساخته شده‌اند برای آنکه شبیه ، ودرعین حال درتضاد با ، «نوع»های سینمائی موجود و مشخصی باشند . مثل نوع فیلم گانگستری (از نفس افتاده) ، یا نوع فیلم وسترن (دسته جدا)، یا نوع فیلم موزیکال (زن زن است) ، یا نوع فیلم تخیلی و آینده‌نگر (آلفا ویل) ، یا حتی نوع فیلم هیجانی و باصطلاح جیمزباندی(ساخت آمریکا) .

باز توجه بکنیم به اینکه در بعضی از فیلمهایش مصاحبه‌هائی با فیلمسازان هست . در فیلمهای دیگری بحث درباره سینما درمیگیرد .

خلاصه آنکه در تمام فیلمهای گودار ، سینما آئینه خودش میشود . یعنی هر فیلم گودار ، آئینه‌ای است که در آن «سینما» به تماشا در میآید ، حتی گاهی به تماشای خودش می‌نشیند ....

● چند دقیقه قبل گفتم که سینمای گودار رد «توهم» میکند ، رد «ایجاد هویت واحد» میکند . معنی‌اش چیست ؟ یعنی گودار سینمارا بعنوان «کارخانه رؤیا» نمی‌پذیرد .

اما چه نیروئی به سینما قدرت «وهم» داده ؟ چه نیروئی سینما را «رؤیاساز» کرده ؟ اسم این نیرو «منطق» است .







بالا : «مارینا ولادی» درنمائی ازفیلم «دو سه چیزی که از او میدانم»
وسط : صحنه‌ای ازفیلم «سربازکوچولو»
پائین : نمائی ازفیلم «ساخت امریکا»

مثلاً : می‌بینیم که در فن «تدوین» یك سلسله قواعد و دستورالعمل‌هائی وجود دارد که هدف از همه آنها ایجاد منطقی است که مورد قبول عامه باشد . مثل قواعد مربوط به وحدت‌های زمانی یا مکانی ، یا شیوه‌های ایجاد تداوم ، مثلاً «ادامه در حرکت» که تقریباً اساس سینمای‌سنتی‌است . شما الان دارید یك نمای درشت از من میگیرید ، بعد من از اینجا برمیخیزم ، وشما من را در یك نمای وسیع نشان میدهید ، وبعد وقتی در را باز کرده از اطاق بیرون میروم دوربین را بیرون اطاق میگذارید ، ودر اطاق «تدوین» بکمك مشتی قواعد ومهارتهای فنی طوری این نماهارا بدنبال هم میآورید که «مکانیزم» کار سینما اصلاً معلوم نمیشود . تماشاگر فقط تحول منطقی یك حرکت ساده را می‌بیند ، انگار نه انگار که دوربینی در کار بوده ، دکوپاژی ، وقیچی مونتاژی . ومیدانید که هنوز هستند کسانی که فکر میکنند دوساعت فیلم ظرف دو ساعت ساخته میشود ، و تقصیری هم ندارند .

گودار همه این‌هارا نابود میکند . اما اگر مثلاً نمیگذارد من تماشاگر خودم را در ذهنم بجای آن بزن بهادر روی پرده بگذارم ، درعوض چه بمن میدهد ؟ مونتاژ گودار «بیداری» میدهد ، ایجاد «شوك» میکند ، که هدف از آن ایجاد یك «القای احساسی» است که نباید با «ایجاد وهم» اشتباه شود .

دوستان شما که فیلمهای گودار راخواهند دید شاید ازاین برش‌هائی که ایجاد پرش ، یا باصطلاح فیلمسازان «جمپ‌کات» ، میکنند جا بخورند . این به همان دلیلی است که گفته شد . این وسیله‌ئی برای شوك دادن به تماشاگر ، بیدار کردن او ، هشدار دادن به اوست که در سالن سینما نشسته ، و خلاصه ، تحمیق‌نکردن اوست ....

● در تدوین گودار به «القای‌احساسی» اشاره کردم که در رابطه با تماشاگر هدف غائی است . اما فقط تدوین نیست که به این خاطر بکار گرفته میشود ، بلکه تقریباً همه عناصر سینمائی مورد استفاده قرار میگیرند .

مثلاً استفاده از «کلام کتبی» » : **در خیلی از فیلمهای گودار اندیشه‌ها بصور... نوشته‌هائی ، یا حتی شعارهائی ، تصویر را قطع... میکنند ، همانطور که در فیلمهای صامت ... یا استفاده از صدا ، نه به شکل واقع‌گرا... بلکه با آزادی کامل و بنحوی که حس ... نظر را القاء کند مثل همه سروصداهائی که ... بعضی از فیلمهایش آنچنان میآیند و ... میگیرند که گفتگوی جاری‌را کاملاً می‌پوشان... یا حتی استفاده از «کلاکت» و صدای کلاک... یا استفاده از رنگ ، آنجا که رنگ هنر... مثلاً در «پیرو دیوانه» قرار است ماجرا... خون‌آلودی پیش بیاید . قرمزشدن تمام پرد... احساس این فرجام را القاء میکند .**

صحبت از خـون شد ، که آدم را بـ... جمله‌ئی از گودار می‌اندازد . میگوید : «د... **فیلمهای من خون وجود ندارد ، فقط رنگ قرمز وجود دارد .»** یا بعبارت دیگر ، خو... ماکس فاکتور یا هموگلوبین وجود دارد .

ازمجموع این صحبت‌ها شاید این نتیجه... بشود گرفت ، که احتمالاً صحیح است و قبـ... هم گفته نشده ، که سینمای گودار بین خودش... و تماشاگرش ایجاد فاصله میکند ، به این خاطـ... که قدرت‌های متفکرانه او را ازکار نیندازد... این همان فاصله‌گذاری است که در نوع تآ... برشتی وجود دارد . البته من دوست ندارم این اصطلاح را بکار ببرم ، چون همانطور که علی رفیعی میگوید ، اصطلاحی‌است که‌آنقدر نفهمیده بکار رفته‌که مفهوم خودش را از دست داده....

● قبلاً گفتم که اولین توجه ما در تحلیل آثار گودار باید به «سینما در سطح هدف» باشد . یعنی در سطح مواجهه هنرمند با هنرش ، یعنی این نکته که هر فیلم گودارنتیجه مواجهه او با هنر و فن و صنعت و تجارت سینماست .

اما در توجهی معمولی‌تر ، سینما در کار گودار ، مثل همه فیلمسازان دیگر ، در سطح وسیله هم مطرح میشود .

وسیله چه ؟ وسیله آگاهی ، وسیله دادن اطلاعات و اخبار ـ وانصافاً باید گفت ، اگر گودار برای آگاهی دادن ازاین وسیله استفاده میکند ، باین خاطر است که تنها وسیله‌ئی است که می‌شناسد و فرهنگش را دراختیار دارد . تنها وسیله‌ئی است که به او اجازه میدهد امکاناتش را در عمل ودر خلق بشناسد . تنها وسیله‌ئی است که به او اجازه ابراز آزادیش‌را میدهد .

این حرف به این معنی نیست که فیلمهای گودار «شرح احوال شخصی» هستند . گواینکه ، فوراً باید اضافه کنیم که بین زندگی گودار و فیلمهایش فاصله‌ئی وجود ندارند ، نه‌باین‌خاطر که ماجراهایش را بیان میکنند ، بلکه به این‌مفهوم

که رساننده افکار واشتغالهای ذهنی لحظه‌ئی وحاضرش هستند، و البته همه‌آن چیزهائی که این اندیشه‌هارا تغذیه میکنند.

چه چیزهائی اندیشه‌های یك آدم را تغذیه میکنند؟ کتاب‌ها، روزنامه‌ها، پوسترهای خیابانها و انواع تبلیغات، رویدادهای سیاسی، حوادث شهری، بحث‌هائی که با دوستانش دارد، عشق به فلان آدم، وبالاخره درمورد گودار، نیز. خود سینما.

حالا اگر آدمی بخواهد همه این اشتغالات یعنی زندگیش، ومسائل روز، را درهرفیلمی مطرح کند درواقع، به قول نقاشان، نوعی «کولاژ» انجام داده: چسباندن عناصر مختلف درکنار هم، که درمورد گودار با بدیهه‌سازی کامل صورت میگیرد.

چرا بدیهه‌سازی؟ برای امکان دادن به‌آن آزادی زمان‌حال که تصادف نام دارد. میدانید که گودار سناریو نمی‌نویسد، دکوپاژ که ابداً. درکار فیلمرداری بازمان، تصادف‌هاوحادثه‌های زمان پیش میرود و میگذارد که هر فیلم یك مجموعه یا بعبارت دیگر یك «دائره‌المعارف» لحظه باشد.

به این ترتیب، اگر تقریباً سی فیلمی‌راکه گودار (با احتساب «اپیزود»ها) ساخته، پشت سرهم نگاه کنیم، درواقع صفحات تاریخ معاصر وامروزی را ورق زده‌ایم، واگر نه تاریخ بشر یا اروپا، دست کم تاریخ فرانسه حالا را.

می‌بینید که این برداشتی‌مردم‌شناسانه‌است، وبهمین‌خاطر گفتم که تحصیل مردم‌شناسی در کارش تأثیر داشته است. یا میتوان گفت که هرکارش یك «رپرتاژ» است، حتی اگرداستان تخیلی باشد. درواقع خودش میگوید «دوروبر خودرا نگاه کردن یعنی آزاد بودن».

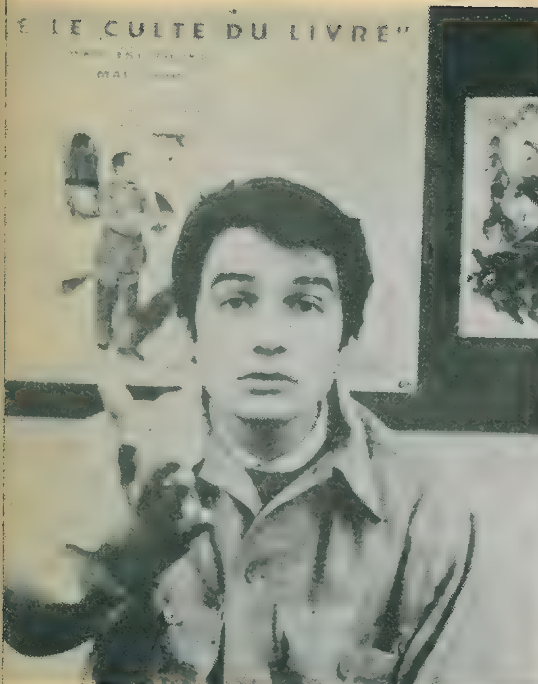
میشود گفت که «ازنفس افتاده» گزارشی از فرانسه سالهای پنجاه است، که «زندگی خودرا کردن» گزارشی از فواحش و فاحشگی است، «مذکر ومؤنث» گزارشی است اززندگی جوانان فرانسوی که بسوی ماجرای ماه‌مه ۶۸ پیش میرفتند. همینطور «دو سه چیزی که از او میدانم»، «زن چینی»، «تعطیلات آخر هفته»، «ساخت آمریکا» و غیره وغیره، بیان ابعاد مختلف زندگی اروپائی یا فرانسوی‌سالهای‌شصت هستند، و یا بعبارت دیگر، تحلیل قشر به قشر فرانسه دوران گلیست‌اند. یا نوعی «هیستو پاتولوژی»، بقول اطباء.

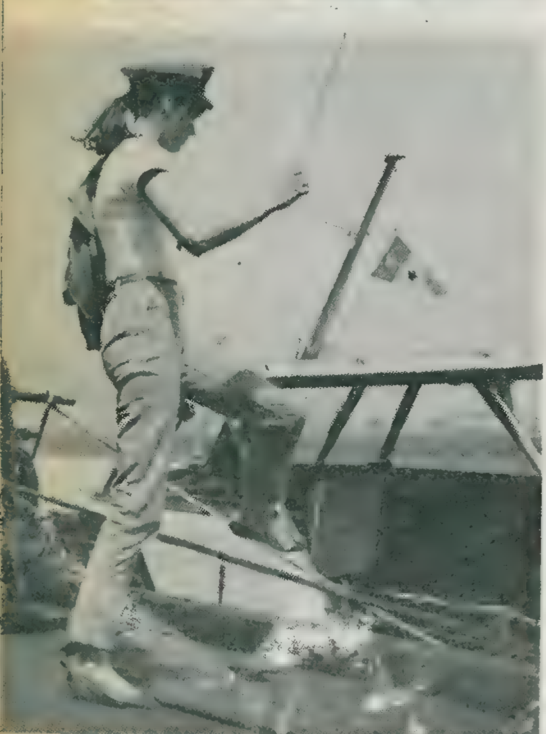
این علاقه به مسائل روز و حوادث روز باعث شده که گودار بارها بگوید که بسیار دوست میداشته مدیر اخبار تلویزیون باشد. چرا که می‌توانسته بسرعت فیلمهای متعددی بسازد، ودراین فیلمها صحبت همه‌چیز بشود. حتی میگوید: **«وقتی ازمن می‌پرسند که این چه فیلمهائی است که تو میسازی، که مثلاً درهرکدام آنها مسائل مختلفی که بهم مربوط نیستند مطرح میشوند. ازویت‌نام گرفته تا فلان قهرمان دوچرخه‌سواری تا زنی که به شوهرش خیانت میکند، من پاسخ‌میدهم که به روزنامه‌ئی که امروز خریده‌اید رجوع کنید کـه همه این مسائـل، و بیشتر، در صفحات مختلفش مطرحند.» .....**

● با توجه به آنچه گفته شد، تماشاگران فیلمهای گودار باید آگاه باشند که اگر هنر بالغ، هنر نتیجه تفکر طولانی ومستمر وجود دارد، در عین حال هنر «کلاژ»، هنرلحظه‌ئی، هنر رپرتاژ هم هست که انصافاً ممکن است پختگی و تکامل وبلوغ آن اولی را که همان هنر فکر شده است فاقد باشد، اما عجیب است که گاهی چیزی در تأثیر از آن کم ندارد.

بعبارت دیگر، کارهائی که شما ازگودار نمایش خواهید داد هیچکدام کار تمام شده نیستند. باصطلاح جیمز جویس، بـه اینها می‌گویند Work in progress : کـار در حال شدن، کار درحال پیشرفت. درتمام تاریخ‌سینما، این نوع کار را کسی بهتر از گودار نکرده است.

★







بالا : «ژان پیرلئو» درنمائی ازفیلم «زن چینی»
وسط : «آناکارینا» درصحنه‌ای‌ازفیلم«پیه روی‌دیوانه»
پائین : نمائی ازفیلم «زن شوهردار»

ژان رنوار :
سینما هنرست ؟«۱»

مترجم : پیك

جواب من باین سئوال که «سینما هنر است یا نه ؟» اینست : «چه فرقی می‌کند ؟
آدم می‌تواند فیلم بسازد یا باغبانی کند . این هردوکار بهمان اندازه حق دارند هنر قلمداد شوند
که شعری از «ورلن» یا تابلوئی از «دلاکروآ» . اگر فیلم یا باغ آدم خوب ازکار دربیاید
معنی‌اش اینست که آدم بعنوان کسی که به‌کار فیلم یا باغبانی مشغول است حق دارد خود را
هنرمند بداند . شیرینی‌پزی که کیك خوبی درست میکند هنرمند است . برزگر وقتی که با
خیش کهنه مزرع را میکاود اثرهنری ایجاد می‌کند . هنر حرفه نیست ، نحوه پرداختن به آن .
همچنین شیوه انجام هر فعالیت انسانی ، هنر است . هنر به تعریف من یعنی ساختن وایجادکردن .
هنر شاعری یعنی شعر ساختن ، هنر عشق یعنی عشقبازی کردن .

پدرم[۲] هیچوقت با من از هنر حرف نمیزد . یعنی طاقت تحمل کلمه «هنر»را نداشت .
اگر فرزندانش میخواستند به نقاشی ، موسیقی یا بازیگری رو بیاورند آزاد بودند ولی هرگز
تحمیلی در کار نبود . بنظر او نیاز به نقاشی آنقدر قوی بود که نشود در مقابلش مقاومت کرد .
پدرم در مورد «موتسارت» که می‌پرستیدش ، می‌گفت : اوموسیقی میساخت چونکه نمی‌توانست
جلوی خودش را بگیرد» ، واضافه می‌کرد : «مثل احتیاج به ادرار کردن بود» . بنظر پدرم
شیوه بیان اهمیتی نداشت ، «موتسارت» اگر آهنگ نمیساخت شعر می‌گفت یا باغبانی می‌کرد .

نفوذ پدرم درمن انکارناپذیر است ، ولی این نفوذ خودرا بیشتر درجزئیات زندگی
روزمره من نشان میدهد . حقیقت آن است که خیال نمی‌کنم تأثیر یك آدم را بر آدم دیگر
هرگز بشود بطور قطع مشخص کرد . این تأثیر مربوط است به بوی بدن ، رنگ مو ، رفتار و
بالاتر ازهمه به بیسیم نامرئی و غیرقابل تحلیلی که من بآن اعتقاد راسخ دارم واثراتش ازحد
توضیح علمی فراتر میرود .

پدرم گرچه در نظر نداشت در فرزندانش اثر بگذارد بطورقطع با جادوی تابلوهائی
که دیوار خانه‌مان را پوشانده بود در ما نفوذ خود را باقی گذاشت . ما ناخودآگاه باین نتیجه
رسیده بودیم که این یگانه روش ممکنه نقاشی‌کردن است . من فقط دریك مورد بخاطر دارم که
«رنوآر» چیزی گفت که میشد بعنوان نصیحتی از استاد به شاگرد قلمداد شود . داشت با دوست
جوانش «آلبر آندره»ی نقاش صحبت می‌کرد ، گفت : «آدم باید پرکند ، یك تابلوی خوب ،
رمان خوب ، یا اپرای خوب میخواهد درزهای قالب موضوع خودرا بشکافد .» آلبر آندره
متذکر شد که تابلوهای فوق‌العاده‌ای هم هست ، مخصوصاً کارهای نقاشی اوایل دوره رنسانس
ایتالیا ، که فضای خالی درآنها زیاد است . «رنوآر» جواب داد آنچه بنظر «آندره» فضای
خالی میرسید در واقع مثل قسمت‌های پرشده ازموضوع ، مملو اززندگی بود . مکث درموسیقی
می‌تواند مثل غریو ده گروه نوازنده مارش نظامی آهنگین باشد . این قانون محتوای محصور
دریك قالب دربرگیرنده ، یکی از معدود نصایحی است که پدرم بطور غیرمستقیم ، درمورد هنر
بمن‌کرد وعجیب است‌که ذهن جوان من آکنده ازمهملاتی درباره Soltatst l'Empire [۳] و
«سه تفنگدار» می‌توانست آنرا بخاطر بسپرد .

تمام عمر سعی‌کرده‌ام میزان نفوذی راکه پدرم درمن داشته است معین‌کنم . از روی
دوره‌هائی که منتهای کوشش را میکردم از این نفوذ فرار کنم می‌گذرم و بردوره‌هائی مکث
می‌کنم که ذهنم مملو از تصوراتی بود که فکر می‌کردم از او برگرفته‌ام . وقتی فیلمسازی را
شروع کردم کوشیدم بهر ترتیبی که شده اصول عقاید پدرم را نفی کنم . عجیب آن که دقیقاً
در فیلم‌هائی که خیال می‌کردم از معتقدات هنری «رنوآر» پرهیز کرده‌ام نفوذ او جلوه‌ی
تمام دارد . میگویم معتقدات هنری چونکه نمی‌توانم کلمه بهتری پیدا کنم . پدرم این کلمه را
دوست نمیداشت . درواقع برایش این فلسفه‌ای بود که در زندگی هم مثل هنر اعمال می‌کرد .
به نظر او دنیا کلیتی بود متشکل از اجزائی که با هم تطابق داشتند و توازن دنیا به تك‌تك اجزاء
آن بسته بود .

اعتقاد به یگانی جهان در «رنوآر» بصورت عشق به تمام موجودات زنده جلوه می‌کرد .
وقتی که از مزرعه‌ای میگذشت راه رفتنش به رقصی عجیب میمانست چون نمیخواست پا روی
فلان گل قاصدك بگذارد . عقیده داشت که ازبین بردن یك مورچه توازن یك امپراتوری را
بهم میریزد . اعتقاد ناخودآگاه من به روشن‌بینی «رنوآر»ست که سبب میشود به سوی افرادی
که بهشان «ساده» میگویند جلب شوم ، آدمهائی که احتمالا جزء کوچکی از آن خرد لایزال‌را
در وجود خود دارند ...

★

بالا : «اگوست» و «الین» رنوار ، والدین
«ژان رنوار» درسال ۱۹۱۴
پائین : تصویرکودکی«ژان رنوار» اثر«اگوست رنوار»
(۱۹۰۰)





۱ – ازکتاب «زندگی من وفیلم‌های من» ، نوشته «ژان رنوآر» ، انتشارات آتنیوم ، لندن ۱۹۷٤ .
۲ – «اوگوست رنوآر» ، نقاش ، ۱۹۱۹ – ۱۸٤۱ .
۳ – رجوع به عشق پنجسالگی «رنوآر» است به خدمت سربازی و «سرباز امپراتور» شدن (درستش
Soldatsd' l'Empire است که او با تلفظ بچگی d را بجای t می‌گذاشته) .





گفتگوئی با :

عباس کیارستمی

از : ایرج صابری

«عباس کیا رستمی» سازنده‌ی فیلمهـ «نان و کوچه» ، «زنگ تفریح» ، «مسافر» «تجربه» و «گزارش» برخلاف اغلب فیلمساز ما برای مصاحبه‌های مطبوعـاتی تقریباً حرفی برای گفتن ندارد ومشکل میتوان موافقت او برای انجام چنین‌کاری جلب نمود . روی این نظر ما برای‌کشاندن او به‌دام مصاحبه سعی‌کردیم بجای اینکه باسئوالات کلاسه وپیش‌بینی‌شده با مواجه شویم ، گفت‌وشنودی دوستانه باوی داشته باشیم وبرای چنین تمهیدی ، بهانه خوب‌ومناسبی هم دراختیار ما بود .

*

■ **واقعاً مثل اینکه ازمصاحبه وگفت‌وشنودهای مطبوعاتی واهمه دارید ، مگرنه ؟**

عباس کیا رستمی – نه ، بهیچوجه . . . بنظر من حرفها فقط ارزش آنرا دارندکه گفته شوند وبعدازبین بروند نه‌اینکـه درجائی ثبت شوند . البته منظورم حرفهـای خودم هست . به‌دیگران‌کاری ندارم درغیر اینصورت حالا من شغل دیگری داشتم ـ ولی حرفهائی‌راکه درفیلم می‌آورم ارزش ثبت‌شدن‌را دارند وبهمین دلیل کارم فیلمسازی شده . . . وحالاهم اگر اصرار شما نبود ابداً دوست نداشتم حرف بزنم ومیدانید که خیلی بندرت حاضر به‌مصاحبه شده‌ام ـ شاید یکی ، دوبار واتفاقاً همیشه پس‌از انجام آن هم پشیمان شدم، چون میدیدم اصلاً حرفی‌که ارزش گفته‌شدن‌را داشته باشد ، نزده‌ام . همیشه آرزو می‌کنم ، کاش میشد ، آدم مصـاحبه نمیکرد . آنوقت خیلی احساس راحتی میکردم . هیچوقت یادم نمیرود ، اولین مصاحبه مطبوعاتی‌راکه داشتم . پس‌از نمایش فیلم «نان وکوچه» در فستیوال کودکان ، بمن گفتندکه فردا باید در یك مصاحبه مطبوعاتی شرکت کنم . باور کنید بریده بودم ازاینکه درباره فیلمم چه توضیحی باید به‌خبرنگاران بدهم .

وقتی فیلمی ساخته میشود ، آدم ازآن‌جدا و دور میشود ، دوباره توضیح‌دادن درباره آن کار واقعاً مشکلی است ، چون هرچه لازم بوده درفیلم گفته شده . . .

■ **اما همه مثل شما فکر نمی‌کنند ، حتی بعضی از فیلمسازان بیش از حد متعارف میتوانند درباره‌کارهای خود توضیح بدهند .**

کیا رستمی – نمی‌دانم ، شایـد هم از اول نمی‌باید وارد این‌کار میشدم . گو اینکه اصلاً چنین خیالی‌هم نداشتم وهمه چیز بطور تصادفی پیش‌آمد و ابداً به‌تصورم هم نمی‌آمدکه روزی فیلمساز خواهم شد . . .

■ **حتی سینمارا به‌عنوان یك تماشاچی‌هم دوست نداشتید ؟**

کیا رستمی – چرا ولی دوست داشتنم‌درحد

یك سرگرمی بود. جوان بودیم وتنها سرگرمی ما هم سینما بود ومثل تمام مردم به‌سینما می‌رفتم وفیلمهارا بدون سنگین وسبك کردن میدیدم. یادم هست که فیلمهای ایتالیائی‌را بیشتر دوست داشتم وتماشای آنهارا ترجیح میدادم — اما ابداً سودای سینما درسرنداشتم وعلاقه‌ام بیشتر متوجه نقاشی بود واین‌کار را ازمدرسه شروع کرده بودم وبرای ادامه‌ی آن تصمیم گرفتم به‌دانشکده هنرهای زیبا بروم. بار اول درکنکور آن رد شدم و مرتبه دوم مرا پذیرفتند. بعدها ازطریق دانشکده هنرهای زیبا کار تبلیغاتی‌را درآتلیه‌های تبلیغاتی شروع کردم. ضمن اینکار بودکه بنظرم آمد میتوانم فیلمهای تبلیغاتی‌هم بسازم.

سال ۳۹ بودکه اولین فیلم تبلیغاتی‌را برای تولید فیلم ساختم. تجربه بدی نبود وبتدریج به‌این‌کار علاقمند شدم، فکر می‌کنم مجموعاً حدود ۱۲۰ فیلم تبلیغاتی ساخته باشم — که‌بیشتر آنها مربوط میشد به‌معرفی کالای ارج وکفش ملی...

درآن موقع برای نوشتن سناریو ۱۵۰ تومان وبرای ساختن فیلم حدود ۸۰۰ تومان مزد میدادند اخیراً شنیدم‌که دستمزدها خیلی بالارفته وبرای ساختن هردقیقه فیلم تبلیغاتی حدود ۲۰ هزارتومان مزد میدهند.

درآن‌موقع یادم هست‌که میگفتند فیلم‌های تبلیغاتیم فیلمهای خوبی هستند اما جنس فروش نیستند وازاین لحاظ بنظر آنها فیلمهای بدی بودند چون بنظر آنها فیلمهای تبلیغاتی خوب بایدفقط معرف کالا باشندوبه‌فروش آن‌کمك کنند. شاید بهمین دلیل بود که نتوانستم این کار را ادامه بدهم. البته شرایط کارهم درآن موقع چندان مساعد نبود. هنرپیشه‌کم داشتیم. چهره‌ها همه جدید بودند...

■ شنیدیم‌که دراین فیلمها ازبازیگران‌زن استفاده نمی‌کردید چرا؟

کیارستمی — درست است. این نکته‌ای‌بود که یکی ازدوستانم پی برده بود. حدود ۵۰ فیلم تبلیغاتی ساخته بودم‌که درهیچکدام از آنها کاراکتر زن وجودنداشت این موضوع حتی‌برای خود منهم جالب بود — درحالیکه دربرنامه‌های تبلیغاتی نقش زن اهمیت فوق‌العاده‌ای دارد، حتی فرضاً برای تبلیغ لاستیك، برمیدارند یك زن روی آن می‌نشانند.

■ پس هیچ تعمدی درکار نبود؟

کیارستمی — نه، کاملاً اتفاقی وناخودآگاه بود، چون ازروزی‌که فهمیدم این کار را نکرده‌ام بلافاصله باآوردن کاراکتر زن‌درفیلمهایم سعی‌کردم گذشته‌را جبران کنم.

■ تاآنجاکه بیادمی‌آوریم پس‌از ساختن‌فیلمهای تبلیغاتی مدتی‌هم باسینمای حرفه‌ای ایران همکاری داشتید؟

کیارستمی — بله، البته درزمینه‌کار تهیه‌ی تیتراژ — درواقع تیتراژ پاساژی است بین کار گرافیك وکارسینمائی — ومن ازاین طریق‌باکار دوربین آشنا شدم — وقتی فیلم تبلیغاتی میساختم کمتر چنین فرصتی پیش می‌آمد — چون غالباً فیلمبرداران اجازه نمیدادندکه دوربین‌را حتی لمس ویاازپشت ویزور به‌صحنه نگاه‌کنم.

■ چرا؟

کیارستمی — شاید به‌دلیل اینکه سنم کم‌بود ویافکر می‌کردندکه من تجربه‌کافی ندارم. بهرحال کار این نوع فیلمها گاه بدون دخالت مستقیم من به‌انجام میرسید وغالباً ضعیف‌تر ازآن چیزی بودکه من پیش‌بینی وآماده کرده بودم و یابکلی باآنچه‌که من نوشته بودم، فرق‌داشت...

■ چگونه به‌مرکز سینمائی‌کانون پرورش‌فکری کودکان ونوجوانان ملحق شدید؟

کیارستمی — درواقع من از جمله اولین کسانی هستم‌که این مرکزرا ساختیم.

تاآنجاکه بیاد دارم — گویا — بعدازدومین فستیوال فیلم کودکان بودکه من نقاشی‌های یك کتاب مخصوص‌کودکان راکشیدم — کتاب «من حرفی دارم پیش...» نوشته‌ی احمد رضا احمدی — که بعداً فهمیدم مسئولین کانون زیاد ازنقاشی‌های من راضی نیستند. بهرحال این شروع همکاری من باکانون بود.

بعدها یکی ازفیلمهای تبلیغاتی من مورد توجه مسئول فعالیت‌های سینمائی کانون قرار گرفت. او ابتدا فکر میکردکه این یك فیلم فرنگی است. درآن موقع کار خوب به‌فیلمهائی گفته میشدکه شبیه‌کارهای فرنگی‌ها باشد — وهمین فیلم باعث شدکه من به‌کانون دعوت شوم وتقریباً همزمان باآمدن‌من مرکز سینمائی‌کانون هم فعالیت‌های خودرا شروع‌کرد وحدود شش، هفت ماه من تنها کارمند قسمت سینمائی بودم — درواقع این ما بودیم‌که استودیوهای اینجارا روبراه‌کردیم. نخستین سفارش کانون به‌من ساختن فیلم «نان وکوچه» بود.

■ وقتی باچنین پیشنهادی مواجه شدید، کمبود تجربه خودرا چگونه حل‌کردید؟

کیا رستمی — همانطوریکه گفتم هنگام ساختن فیلمهای تبلیغاتی، ارتباط من با دوربین خیلی ازدور صورت میگرفت.

بااینکه همیشه دراطراف دوربین بودم، ولی آنرا اصلاً وبه‌درستی نمی‌شناختم وتابحال دستیارکسی هم نبوده‌ام وهمیشه ازاین‌نظراحساس کمبود میکنم، چون مایلم وکنجکاوم‌که بدانم دیگران چگونه‌کار می‌کنند؟ وآیا راهی‌راکه‌من انتخاب‌کرده‌ام درست هست یانه؟ ازاینکه طرز کارم باسایر فیلمسازان فرق می‌کند، شکی ندارم چون من روش متداول کاررا نمیدانم و بارها کسانی‌که بامن کار می‌کنند، این موضوع‌را بمن تذکر می‌دهندوگاه‌هم معترض میشوند ومشکلاتی ایجاد می‌کنند. یادم می‌آید وقتی فیلم «نان وکوچه»را میساختم، بافیلمبردارش اختلاف‌نظر پیداکردم، حتی کار بجاهای باریك‌هم کشید. او فکر می‌کردکه من تکنیك‌را نمی‌شناسم.

البته من تکنیك سینمارا ازطریق تکنیك یاد نگرفته بودم اما مواردی بودکه بطور حسی میدانستم نظرم درست است. مثلاً صحنه‌ای بود که بچه وارد منزلش میشد، وقتی در را پشت سرش می‌بست، سگ باید پشت در میخوابید. من عقیده داشتم‌که اینکار باید بطور طبیعی ودریك پلان انجام میشد. البته کار مشکلی بود چون ما روی سگ کنترلی نداشتیم. مسلماً سگ چنین کاری‌را انجام نمیداد.

فیلمبردار می‌گفت درسینما «کات»اهمیت زیادی دارد وما میتوانیم این صحنه‌را دردو پلان بگیریم وبهم ارتباط بدهیم. یعنی بچه وارد منزل میشود کات وبعد سگ خوابیده پشت در را بگیریم. ما سر این قضیه درگیری بزرگی پیدا کردیم چون من مُصر بودم‌که باید تماشاچی‌بدون کات این صحنه‌را ببیند، ودراین صورت صحنه مؤثرتری خواهیم داشت.

... ویا او میگفت یك کلوزاپ نباید بیش‌از سه یاچهار ثانیه طول بکشد، درحالیکه دراین فیلم کلوزاپ ۵۰ ثانیه‌ای گذاشته‌ای واین کار اشتباهی است. او میگفت، من کتابی دارم که تمام این نکات درآن ذکرشده. راستش اینکه منهم دچار شك وتردید شدم وکتاب‌را گرفتم وخواندم...

■ البته من فکر نمی‌کنم این نکات یك فرمول واصل‌کلی و غیرقابل تغییر باشد، حتماً نویسنده آن کتاب سلیقه‌اش‌را گفته بود؟

کیارستمی — بله دقیقاً همینطور است منهم قانع نشدم. حالاکه فکرمی‌کنم، می‌بینم‌که مایك انرژی فوق تصور داشتیم. ما برای گرفتن آن صحنه چهل روز مقاومت‌کردیم — وهرروزصبح دوربین‌را می‌گذاشتیم وشرایط صحنه‌را آماده میکردیم‌ودائم رفتن بچه‌را به‌منزل‌تکرارمیکردیم تاشاید‌سگ پشت دربخوابد — کار بسیار دشواری بود وبالاخره بتدریج داشتم متقاعد میشدم‌که‌این کار امکان‌پذیر نیست تااینکه سگ بطور اتفاقی پشت در خوابید وماهم صحنه‌را گرفتیم. من نمیدانم‌که چگونه این‌کار انجام‌گرفت. گاهی برای من غیرممکن‌ها عملی میشود، مثل‌این‌صحنه و یا بازی بچه دوساله‌ای‌که درفیلم «گزارش» داشتیم. بازی این بچه هنوزهم برای من غیر عادیه... البته ما برای نتیجه‌گیری عوامل‌را فراهم میسازیم، آنهارا رهبری وهدایت‌می‌کنیم — اما تمام این پیش‌بینی‌ها به‌نتیجه نمیرسند چون عواملی‌که ما باآن‌ها سروکار داریم عوامل دست یافتنی نیستند، مثل کار آن سگ یابازی بچه‌ای که‌کمتر از دو سال، سن دارد.





■ حالا پس‌از گذشت چند سال آیا فکر نمی‌کنید پیشنهاد فیلمبردار «نان و کوچه» عملی‌تر وبهتر بوده ؟

کیارستمی – چرا ، چون حالا حرفه‌ای‌تر شده‌ام اما ازنقطه نظر احساسی ، حرف من درست بود واگر کار چنین صحنه‌هائی امکان‌پذیر باشد، سعی می‌کنم باز همان نظر خودم‌را اعمال کنم – منتها اشکال کار من دراینجاست‌که نمیتوانم باعده‌ای حرفه‌ای‌که بامن همکاری می‌کنند ، کنار بیایم وآنها همیشه ازطرز کار من اظهار نارضایتی می‌کنند .

■ بااینهمه وسواس درکار حالا درباره «نان وکوچه» چه فکر می‌کنید ؟

کیارستمی – وقتی کار فیلم «نان و کوچه» تمام شد وبرای نمایش به‌سینما بردند من هنوز نمیدانستم فیلمی‌که ساخته‌ام خوب هست یا نه ؟ ومهم‌تر اینکه آیا اصولاً سینما هست یا نه ؟ کما اینکه قبل‌از نمایش درشبهای فستیوال آنرا وقتی بطور خصوصی به‌دوستانم نشان دادم ، آنها گفتند فیلم بدی ساخته‌ام ، چون کات ندارد ومنهم به‌دلیل نداشتن تجربه تاحدی قبول کرده بودم‌که فیلم بدی ساخته‌ام – اما بالاخره این فیلم را به‌نمایش گذاشتند ومردم بطرز عجیبی آنرا پذیرفتند وابراز احساسات گرمی ازخود نشان دادند . اولین‌باری بودکه اسم من به‌عنوان کارگردان روی پرده آمده بود ، آنشب من گر گرفته بودم وحال خودم‌را نمی‌فهمیدم . حالاکه فکر می‌کنم نتیجه نخستین کار مستقلم در سینما موفقیت‌آمیز بود ومن آن موقع نمیدانستم‌که تماشاگر ممکن است فیلمی‌را بپسندد و منتقد آنرا رد کند . این مسئله مهمی است . فردای آن شب درهتل هیلتون یك مصاحبه مطبوعاتی برای من ترتیب داده بودند . یادم هست‌که قبل‌از شروع کار مصاحبه ، هژیر داریوش صحبت کرد وضمن حرفهایش گفت‌که «نان وکوچه» فیلم بسیار خوبی است وچیزی‌که درآن مهم است ، ریتم آنست . . .

ومن واقعاً هنوز ریتم‌را درسینمانمی‌شناختم واینکاررا بطورحسی انجام داده بودم وهنوزهم دارم همان‌کاررا ادامه میدهم . «هژیر داریوش» درآن زمان برای من چهره‌ای روحانی داشت ومنهم حرف اورا پذیرفتم ونسبت به‌خودم‌اطمینان پیدا کردم فرضاً اگر کسی قبل‌ازاومی‌گفت «نان وکوچه» فیلم بدی‌است یا ریتم ندارد ، به‌خودم میگفتم پس حتماً فیلم بدی ساخته‌ام وباید بروم و ریتم‌را یاد بگیرم .

یادم هست خانمی ازهیئت ژوری‌هم دراین جلسه حضور داشت . اوگفت ، اگرچه درست نیست عضوی ازهیئت ژوری قبل‌از اتمام کار فستیوال نظرش‌را بگوید ، ولی من میخواهم ده دقیقه ازکارم استعفا بدهم وبگویم‌که فیلم دیشب، فیلم فوق‌العاده خوبی بود وفکر می‌کنم ازجائی تقلید نشده بود وراه نوئی‌را درفیلمسازی برای بچه‌ها ارائه می‌نمود . . .

من بعدها روی کنجکاوی کتاب «فیلم وکارگردان»را خواندم ، دیدم «نان وکوچه» با فرمول‌های ارائه شده دراین کتاب فیلم پرغلطی است . . .

■ فیلمهای خوب و نو همیشه برخلاف قاعده و اصول‌کلی سینما ساخته شده‌اند . . .

کیارستمی – این حرف شمارا قبول‌می‌کنم. کسانی‌که تازه‌کار فیلمسازی‌را شروع کرده‌اند ، معمولاً بدون قاعده‌کار می‌کنند. یکی ازدوستانم که تصمیم گرفته بود فیلم بسازد روزی بمن‌گفت، میخواهم به‌سبك ویسکونتی فیلم بسازم چون‌سبك کار اورا دوست دارم . یادم هست وقتی با او صحبت‌کردم به‌اوگفتم این موضوعی نیست‌که بتوان ازپیش درباره‌ی آن تصمیم گرفت . «نان وکوچه» اگر سبکی دارد ، من بطور حسی آنرا ساخته‌ام وحالاکه فکر می‌کنم می‌بینم بین آن وسایر فیلمهایم نوعی شباهت ونقاط مشترك وجود داردکه اگر نام این فیلمهارا برداریم ، می‌بینیم که‌همه دریك امتداد قرارمیگیرند ومن هیچوقت بطور تعمدی وباتصمیم قبلی چنین کاری‌را انجام نداده‌ام .

■ فکر می‌کنیدکه «زنگ تفریح»هم در این مسیر قرار میگیرد ؟

کیارستمی – من «زنگ تفریح»را روی یك ضرورت ساختم ، چون دیدم کانون برای فیلمهایش زیرنویس نمی‌گذارد ، تصمیم گرفتم فیلمی بدون دیالوگ بسازم تابرای همه مفهوم باشد واین طرزکارکردن مشکل است – چون تماشاگر کمتر موفق میشود بافیلم رابطه برقرار کند واین بخاطر آنستکه فقط رویه‌های یك کاراکتر ویاحادثه‌را می‌بیند .

■ فیلمی‌که نه‌تماشاگران پسندیدند ونه منتقدین فیلم ، فکر می‌کنید علتش چه بود ؟

کیارستمی – من فکر می‌کنم ، علتش این بودکه درکارم موفق نشده بودم – اما راهی‌که میخواستم بروم، راه درستی بود وحالا ازمنتقدین فیلم بگویم – وقتی فیلم «یك اتفاق ساده» شهید ثالث‌را نمایش میدادند در دو طرف من چهارنفر ازمنتقدین فیلم نشسته‌بودندکه پس‌از اتمام نمایش شروع‌کردند به‌اظهارنظر وهرچهار نفر آنهافیلم رابطرزبدی مسخره میکردند. بعدها سه‌نفرازآنها نظرشان‌را عوض‌کردند وبه‌تأئید وتحسین فیلم پرداختند وحتی برایش مقاله نوشتند ونفرچهارم راکه تازگی دیدم ، گفت هنوز نظر سابقم‌را دارم .

■ حالا خود شما راجع به‌فیلم«یك اتفاق ساده» چه فکر می‌کنید ؟

کیارستمی – من فیلم «یك اتفاق ساده» را شدیداً دوست دارم . فیلم دوم او «طبیعت‌بیجان» راکمتر دوست دارم ، چون آن لحظات ناب وحسی «یك اتفاق ساده» کمتر درآن دیده‌میشود مثل صحنه‌های غذاخوردن معلم و شاگردم. . . به‌گورستان رفتن ویا راه‌رفتن پدر و پسر . . . لباس خریدن . . . پپسی‌خوردن پس‌از مرگ مادر . . . اما درفیلم «طبیعت بی‌جان» همه چیز رنگ مطمئن‌تری بخود گرفته بود و حتی فیلم ازنظر تکنیکی‌هم بهتر شده بود . . . . . . و میخواستم این نتیجه‌را بگیرم که‌همیشه یك فیلم بانظریات متفاوت وگاه بی‌دوام مواجه میشود – بنابراین فیلمساز باید کار خودش‌را به‌انجام برساند وکاری به‌نظریات تماشاگرومنتقد نداشته باشد . چون بهرحال نمیتوان تأئید هردو طرف قضیه‌را جلب نمود . چه بسیار دیدیم فیلمهائی‌راکه مورد پسند تماشاگر قرار گرفته اما منتقدین آنرا ردکرده‌اند ویابرعکس منتقدین گفته‌اند شاهکار است اما تهیه‌کننده‌ی آن سازنده‌اش‌را اخراج کرده است . روی این نظر من عقیده دارم‌که فیلم‌را باید بدون درنظرگرفتن خواسته‌های مصرف‌کننده ساخت .

■ به‌خاطر ابراز احساسات مثبت ویااحیاناً واکنش‌های منفی مردم هست‌که باشروع نمایش فیلمتان درشبهای فستیوال ، سالن نمایش‌را ترك می‌کنید ؟

کیارستمی – نمیدانم ، بهرحال هنگام نمایش فیلمم تحمل بودن درسالن نمایش‌راندارم وهمیشه ازدیگران می‌پرسم‌که عکس‌العمل مردم چگونه بوده است .

■ به‌خاطر آن نیست‌که شما فقط متوجه نقاط ضعف‌فیلم هستیدوفکر می‌کنیدکه‌تماشاگران هم دائم مواظب آنها هستند ؟

کیارستمی – دقیقاً همینطور است ، چون من درسالن فقط نقاط ضعف را می‌بینم وفکر می‌کنم مردم‌هم مثل من مشغول دیدن فیلم هستند وفقط نقاط ضعف فیلم‌را می‌بینند .

■ دراین حال آرزو نمیکردیدکه آنرا دوباره می‌ساختید ؟

کیارستمی – فکر نمی‌کنم ، چون حتی‌اگر بیست بارهم آنرا بسازم بازچنین مواردی پیش می‌آید وضعفهائی خواهد داشت وبهمین خاطر یك فیلم هیچوقت آن‌طوری نخواهد شدکه آدم آرزو می‌کند – درست برعکس انیمیشن که سازنده‌اش میتواند دقیقاً کنترل آنرا دردست داشته باشد – اما دریك فیلم زنده حوادثی پیش می‌آیدکه نمیتوان آنهارا کنترل نمود – فرضاً درفیلم «گزارش» یك کلوزاپ ازبچه بیش‌ازحد لازم طول میکشد . خود من هم این موضوع‌را

شرح تصاویر صفحه مقابل :
بالا : نان وکوچه
پائین : زنگ تفریح

میدانم ، اما کاری نمیتوانم بکنم چون صورت بچه باید برگردد به‌طرفی که من میخواهم و بعد درآن لحظه کات کنم . البته من میتوانم این پلان‌را ازوسط ببرم وکوتاهش کنم ولی آن‌وقت دیگر نگاه بچه بانگاه صحنه بعدی رابطه درستی نخواهد داشت . شاید باور نکنید یك سکانس از فیلم گزارش را هنوز هم ندیده‌ام ، فقط یکبار آنرا با دور تند سرمیز مونتاژ دیده‌ام .

■ **چـرا ؟**

کیارستمی — اجازه بدهید که دیگر مورد روانکاوی قرار نگیریم .

■ **دوست دارید که آن‌سکانس‌را دوباره بسازید؟**

کیارستمی — نه ، اصولاً اعتقاد ندارم کـه کاری‌را دوباره انجام بدهم .

■ **بنظرم «نان و کوچه» شروع بسیار خوبی‌بود اما فیلم «زنگ تفریح» نمیتوانست ادامه‌ی درست مسیر سینمای آن باشد .**

کیا رستمی — من بـرای ساختن «زنگ تفـریح» خیلی دقت و وسواس بخرج دادم . فیلمبرداری آن سه ماه طول کشید . به‌اعتقـاد من «زنگ تفریح» ازنقطه نظرسینمائی، تصویری وبدون دیالوگ یکی ازموفق‌ترین فیلمهائی است که‌تاکنون ساخته‌ام — اما شماها بالحن تندی به‌آن حمله برده بودید وحالاهم اصراری ندارم که نظرم‌را به‌شما بقبولانم اما باید بگویم که راه «زنگ تفریح» راه بسیار خـوبی درسینماست و اگر منتقدین فیلم توجهی به‌آن داشتند تااین حد مهجور نمی‌ماند .

یادم هست یکی میگفت این یك سینمای حقیقت است — به‌او گفتم ولـی جائی اشاره نکردید این میتواند سینمای نوئی باشد که هنوز ناپخته است . حالاکه پنج سال ازاین فیلم دور شده‌ام بهتر میتوانم آنرا قضاوت کنم وبگویم عکس‌العمل منتقدین نسبت به‌آن منصفانه نبوده است. معمولاً منتقد فیلم باضوابطی که باخود دارد به دیدن یك فیلم میرود و بهمین دلیل خیلی ازنکات نو وتازه‌را نمیتوانـند ببینند ، چـون بادانسته‌هایش مطابقت ندارند ، بهمین دلیل روی آنها خط میکشد . درحالیکه من معتقدم اگـر فیلمساز یك قدم برمیدارد منتقد نیز باید یك‌قدم بطرف فیلمساز بردارد وبعد نتیجه‌گیری کنـد ، چون بهرحال من منتقدرا یك تماشاگر آگاه می‌شناسم . . .

■ **. . . اما در واقع یك تماشاگر خودخـواه است ! . . .**

کیا رستمی — دقیقاً همینطور است و شما حـرفم‌را کاملتر کـرده‌اید ومن دنبال چنین اصطلاحی می‌گشتم ، چون بارها دیده‌ام که آنها خیلی خودخواهانه وبطور قاطع نظر میدهند . فرضاً ظرف دو دقیقه‌پس‌ازدیدن فیلم‌حتی به‌هنگام خروج ازسینما وقتی مرا دیده‌اند فوری نظر اصلاحی خودرا گفته‌اندکـه : کوتاهش کن ، موزیك آخرش‌را بردار ، پلان پنجم ازسکانس دوم‌را بیار جلوتـر . . . وازاین حرفهـا — درحالیکه فیلم‌را فقط یکبار دیده‌اند . بخاطـر همین من خودخواهی آنهـارا تأئید می‌کنم . آنها هیچوقت درنظر نمی‌گیرندکه من مدتی را بافیلم زندگی کرده‌ام وبارها وبارها آنرا دیده‌ام، چگونه امکان دارد صحنه‌ای‌را جابه‌جا نمود .

حتی درمورد فیلم «گزارش» مطلبی در روزنامه دیدم‌که نویسنده‌اش نظریات خودرا در جملاتی بطور یك ، دو ، سه ردیف‌کرده وبرای فیلم به‌اصطلاح نسخه پیچیده بود ، مثلاً این‌که دوبله‌اش کنید !

وقتی منتقدی چنین نظری‌را ابراز می‌کند من یقین دارم‌که او هیچ‌نوع شناخت درستی راجع به‌این نوع کارکردن ندارد . من درفیلم فضائی بوجـود آورده‌ام ، که واقعی است — نمیخواهم ادعائی داشته باشم ولی مثلاً بهنگام تهیه‌ی سکانس دعوای زن وشوهر وبچه چهار نفر ازگروهی که باما کار میکردند به‌گریه افتاده بودند. نمیخواهم بازارگرمی کرده‌باشم، میتوانید ازهمه بپرسید ، حتی صدابردار ما بحدی ناراحت شده بود که گفت دیگر نمیتوانم تحمل کنم‌و کارش را رهاکرد وهمه ما رنگ‌پریـده وعصبی شده بودیم — چون شرایطی درصحنه بوجود آورده بودم‌کـه اتفاقات کاملاً واقعی بنظر آیند — مسلماً دوبله به‌این شرایط لطمه خواهد زد — چون‌گوینده دراطاق دوبلاژ نشسته وحرف میزند ودرشرایطی‌که بازیگر قرارگرفته ، نخواهدبود. ازطرفی بیان هرآدمی پنجاه درصد ازشخصیت‌او را تشکیل میدهد واگر این آدم دریك حالت عصبی قـرارگرفته باشد ، حرف‌زدن یافـریاد کشیدنش ، لحن بخصوصی بخود میگیردکـه دوبلور نمیتواند آنرا به‌تماشاگر برساند . من برای‌رعایت هرچه بیشتر واقعیت معمولاً دراین لحظات بازیگران‌را آزاد می‌گذارم وحتی ازآنها میخواهم آنچه‌راکه نوشته‌ام تکرار نکنند بلکه خود تصمیم بگیرند وهرچه به‌ذهنشان می‌آید ، بگویند — متأسفانه آنها کمتر موفق به‌اینکار میشوند . قبول می‌کنم که گرفتن صدا درسرصحنه آن‌کیفیت مطبوع دوبله‌را نخواهد داشت ولی کار بسیار مشکلی است ، چون همیشه مقداری صداهای اضافی درصحنه هست‌که درضبط وارد میشوند. بااینحال چنان به‌اینکار اعتقاد دارم‌که اگر نتوانم بااین طرزکار کنم ، ترجیح میدهم که بکلی فیلم نسازم . بعضی‌هـا میگوینـد ، «گزارش» فیلم خوبی بود ، اما صدایش بد بود — آنها شاید ندانندکه اگر فیلم‌را پسندیده‌اند عامل صدا نیز درپسند آنها وخوب‌بودن فیلم دخـالت مستقیم داشته است — البته این‌را هم بگویم سالنی‌راکـه فیلم درآن بطور خصوصی نمایش داده‌ایم ازنظـر انعکاس صدا ، وضع خوبی ندارد — مضافاً به‌اینکه هد آپاراتش نیز کهنه وفرسوده بود . . .

■ **صحنه‌ی‌دعوای زن‌وشوهررا چندبارگرفته‌اید که به‌این خوبی ازکار درآمده . . .**

کیا رستمی — فقط یکبار ، درچنین‌شرایطی غـالباً برداشت اول بهتر ازسایر برداشتهاست ومعمولاً برداشت‌های دیگررا بخاطر احتمالات میگیرم . مادراین فیلم صدا سرصحنه‌را یك‌به‌پنج گرفته‌ایم . یکی دیگر ازمشکلات اینکار اینستکه بمحض زده‌شدن کلید دوربین ، من دیگر تقریباً هیچکاره‌ام وکنترلی برکار بازیگران نمیتوانم داشته باشم وفرضاً آنهارا برای بهتر در تصویر قرارگرفتن راهنمائی کنم .

■ **چگونه به‌ضرورت‌گرفتن صدا درسرصحنه پی بردید ؟**

کیا رستمی — درواقع این ضرورت‌را ازفیلم « تجربـه » گرفته‌ام . من هنگام دوبله‌ی آن به‌مشکلاتی برخوردم که باخودم عهد کردم کـه دیگر جز با صدا سرصحنه کار نکنم .

برای دوبله‌ی فیلم «تجربه»، من زن چهل ، پنجاه ساله‌ای درفیلم داشتم وبرای تهیه‌ی صدائی برای او ، زنی درهمین سن وسال‌را پیدا کردم تابجای او حرف بزند — اما دیدم که او موقع حرف‌زدن سعی می کند صدایش‌را نازك کند ولفظ قلم حرف بزند . . .

■ **چرا ازدوبلورهای حرفه‌ای دعوت نکردید؟**

کیا رستمی — دوبلورها معمولاً یا صدای خود را به‌رخ می‌کشانند و یا صـدای خـود را می‌فروشند وباید بگویم قبلاً چهار بار از صدای دوبلورهای حـرفه‌ای برای این صحنه استفاده کردم ، که هیچیك ازآنها نتوانستند ، آنچه‌راکه میخواستم ارائه کنند — لذا به‌ناچار بیك زن غیر حرفه‌ای روآوردم وکارکردن بااوهم مشکل بود . دیگر کار بجائی رسیده بودکه به‌اومی‌گفتم مثل من بگو — اما عملاً میدیدم که من دارم مثل او حرف می‌زنم .

بافیلم «تجربه» به‌این تجربه پی‌بردم‌کـه باید صدارا درسرصحنه گرفت وگرنه چـگونه میتوان صدای آن زن لری‌راکه درفیلم «مسافر» درباره بچه‌اش باناظم مدرسه حرف می‌زند ، دوبله کرد وباحتی آن زن‌را برای گرفتن صدایش به‌تهران و اطاق دوبلاژ آورد — مسلماً او وحشت خواهدکرد .

■ **چگونه باآدمهای عادی‌کار می‌کنید و آنهارا برای بازی درفیلم آماده میسازید ؟**

کیا رستمی — برای پاسخ به‌این سئوال

شرح : تصاویر صفحه مقابل :
بالا : گزارش
پائین : مسافر





بهتر است از «مسافر» بگویم که تجربه خوبی برای من درسینما بود . ما برای بازی رل مادر قاسم جولائی زنی‌را ازتهران انتخاب کرده‌بودیم وبه‌ملایر بردیم اما قبلاً دیالوگ‌را به‌او داده بودیم تاحفظ کند . روزی‌که اورا بـرای بازی آماده می‌کردیم ، دیدیم‌کـه او تمام دیالوگ مربوط به‌خود وناظم‌را حفظ کرده است و حتی کلمات «ناظم» و «مادر» را نیز ازبرکـرده وتکرار میکرد ــ بعداً فهمیدیم‌که او سواد ندارد ونوشته‌ی مارا باکمك نوه‌اش وازطریق بازگو کردن حفظ کرده است وهرچه‌کردیم‌که آن‌لحن خودراکه خیلی غیرواقعی هم بود ، عوض‌کند ، موفق نشدیم ــ ناچار اوراکنارگذاشتیم و زن دیگری‌را درهمان ملایر پیداکردیم‌که خدمتکار بود وشرایط مورد نظر مارا داشت . یادم هست‌که روزهای اول بجای اینکه من بااو حرف بزنم بیشتر او برای من حرف می‌زد و درد دل میکرد. وقتی برای او شرح دادم‌که باید عهده‌دار نقش چه آدمی باشد وجریان بچه‌ی فیلم‌را به‌او‌گفتم که قاسم بچه شیطان وبازیگوشی است ودائم‌دنبال توپ وفوتبال است ودرس نمیخواند ، او گفت ، درست مثل بچه‌ی خـودم وماهم ازاین فرصت استفاده کردیم واورا درنقش واقعی خودش قرار دادیم وازاو خواستیم به‌ناظم مدرسه مراجعه واز پسرش شکایت کند .

■ **حضور دوربین درصحنه ناراحتش نمیکرد؟**

کیا رستمی ــ معمولاً آدمهائی‌که هیچ‌نوع شناختی راجع به‌سینما ندارند ، ازدوربین فیلم‌برداری‌هم‌نمی‌ترسند برای اینکه به‌دوربین‌اهمیتی نمیدهند وهمیشه بااین آدمها من خیلی راحت کارکرده‌ام وکارم‌هم موفقیت‌آمیز بوده . . . و همینطور بچه‌ای‌راکـه در فیلم «گزارش» داشتیم ، هنوزهم برای من باورکردنی نیست‌که توانسته باشیم چنین عکسهائی ازاو بگیریم . البته زیاد بااو کارکردیم اما بهرحال یك بچه‌ی کمتر از دو سال غیر قابل کنترل هست .

■ **واقعاً برای ماهم معمائی است !**

کیا رستمی ــ وقتی این فیلم‌را برای تهیه‌ی زیرنویس به‌فرانسه بردیم ، خانمی‌که مسئول این کار بود ازمن پرسید آیا شهره وکوروش پدر و مادر واقعی این بچه هستند ، وقتی جواب‌دادم خیر اوخیلی تعجب‌کرد وگفت، واقعاً غیرعادیه. البته ما حدود بیست روز بااین بچه‌کار کردیم تابه‌او قبولاندیم‌که علاوه برمامان اعظم وباباعلی یعنی پدر ومادر واقعیش روزها مامان و بابای دیگری‌هم دارد ، یعنی مامان شهره وباباکوروش واوهم کوچکتر ازآن‌هست‌که نتواند این‌موضوع را نپذیرد . او خیلی راحت قبول‌کرد چون در همین مدت باهمین عناوین بااو زندگی کردیم یعنی باباکوروش برایش بستنی می‌خرید ومامان شهره‌هم عروسك . . .

■ **شما این نحوه‌ی کار بایك بچه کمتر از دو سال‌را ازکجا آموخته‌اید؟**

کیا رستمی ــ نمیدانم ، شاید به‌دلیل نیاز بودکه پی بردم بایك بچه باید چنین رفتاری‌داشت و به‌روانشناسی بچه‌هم اعتقـادی ندارم ، چون همیشه بطور صددرصد درست ازکار درنمی‌آید. روی این نظر باخودم حساب‌کردم‌که او بایدباور کندکه کوروش وشهـره پدر ومادرش هستند طبعاً یك مادر واقعی باید به‌بچه‌اش برسد و به‌او محبت داشته باشد وماهم سعی‌کردیم‌که شهره‌چنین کاری برای او بکند ــ مثلاً اورا در آغوش بگیرد وموقع خوابش ، اورا بخواباند ویاهروقت که جیش داشت ، کسی جز شهره حق نداشت او را به‌توالت ببرد .

■ **فکر نمی‌کنید باپایـان فیلمبرداری ، غیبت ناگهانی این پدر ومادر سینمائی‌که بهرحال او آنهارا پذیرفته بود ، ازنظر روانی به‌بچه لطمه زده باشد ؟**

کیا رستمی ــ ماسعی کردیم‌که این غیبت کاملاً ناگهانی نباشد ــ اما بااینحال گرفتاریهای آدم درزندگی‌بحدی‌هست‌که‌گاه مجبوربه‌کارهای غیرانسانی میشود واینهم یکی ازآن موارد است ــ فرضاً حدود چهار ماه است‌که من این بچه‌را ندیده‌ام. درحالیکه‌او همه‌ی‌مارا به‌اسم‌می‌شناخت. اصولاً فکر می‌کنم تمام بچه‌هائی‌که برای بازی درفیلم آورده میشوند بالاخـره چنین لطماتی میخورند . قبول می‌کنم‌که رفتار ما غیرانسانی است ولی چاره‌ای هم نداریم وگرنه فرضاً من باید حالا یك کودکستان داشته باشم .

چندی پیش بچه‌ای‌راکه درفیلم «تجربه» بازی‌کرده بود ، دیدم . اوکه حالا برای خـود جوانی شده خیلی صریح بمن گفت : آقای کیا رستمی خیلی آدم بی‌معرفتی هستی ، دیگر یادی ازما نمی‌کنی . او حق داشت ــ چون ما هنگام فیلمبرداری حسابی مواظب آنهـا بودیم و تر و خشکشان میکردیم اولین غذارا برای آنهـا می‌کشیدیم ، مواظب بودیم تامریض نشوند و با اولین عـلائم سرماخوردگـی برایشان دکتر می‌آوردیم ، چون آن موقع بـرای ما ارزش زیادی داشتند وبعد باپایان گرفتن کارفیلمبرداری یك‌مرتبه رهایشان میسازیم وحتی حالی‌هم ازآنها نمی‌پرسیم وچاره‌ای‌هم نداریم .

■ **همیشه بچه‌ها درفیلمهـای شما بازی خوبی داشته‌اند لابد باید علتش‌را درنحوه‌کار شما جستجو کنیم .**

کیا رستمی ــ بنظر من بچه‌ها آکتورهای فوق‌العاده‌ای‌هستند. هیچوقت‌بزرگترهانمیتوانند ازاین نظر بپای بچه‌ها برسند . در موویلا از بچه‌هـای بزرگسال میتوان مچ‌گرفت ولی از بچه‌های خردسال نمیتوان ایرادی گرفت . بچه‌ها بحدی واقعی هستندکه حتی برای خود منهم شگفت‌انگیز است . بارها شده‌که تصاویر آ فیکس می‌کنم ومدتها به‌آنها خیره میشوم .

■ **برمیگردیم به‌مسیر کارتان ــ درفیلم«تجر بنظر می‌آیـدکه نسبت به‌خود وکار س اطمینان بیشتری پیداکرده بودیـد وتک این فیلم دیگر مثل گذشته بیشتر حسی ن کاملاً حساب‌شده وشسته، رفته‌تر شده بود البته نمیخواهم‌که آنرا نفی‌کرده باشم ، ب میخواهم‌بگویم‌که تجربه نیز مثل زنگ‌تفر نمیتواند درمسیر سینمای «نان وکوچه»ق گیرد . بنظر من باید فیلمهـای «مسا «لباسی بـرای عـروسی» و «گزارش به‌دنبال «نان وکوچه» قرارداد .**

کیا رستمی ــ دقیقاً نمیدانم ، ولـی قبـ میکنم‌که در«تجربه» سعی‌کرده بودم‌که تصاو درقاب‌های درست‌تری قرارداشته باشند. ازطر هم کار «زرین‌دست» درفیلمبرداری سیاه وسفـ خیلی خوب است . خیلی‌ها بمن گفته‌اندکه ا فیلم تو خیلی شیك است وبخاطر ارائه تصاویـ خوب‌واحساساتی تماشاگر کمتر میتواند بامحتو آن تماس برقرار سازد . ویا چرا دوربین تو دور به‌پنجره بسته نگاه می‌کنـد وما‌میخواه بدانیم‌که پشت آن چه می‌گذرد . قبول می‌کنم‌ک تماشاگر حق دارد بداند درصحنه چه می‌گذر وصاحب عکاسی باشاگردش چه رفتاری دارد ودراینجا تماشاگر حق داردکه ببیند ــ و اگ چنین فرمی‌را درفیلمهـای بعدی من نمی‌بینی بخاطر آنستکه بازیگران‌را آزاد گذاشته بودم بطور حسی رل خودرا بازی کنند ودراین حا دیگر نمیتوان کمپوزیسیون حساب‌شده‌ای‌هم‌ار نمود وفیلم نوعی حالت واقعی وخبری بخـو میگیرد .

■ **درفیلمهای شما کاراکترها بطرز شگفت‌انگیزی واقعی هستند ، واقعاً چگونه به‌این مهم دست پیدا می‌کنید ؟**

کیا رستمی ــ چون این آدمها همیشه د دور وبر من زندگی می‌کنند ومن مدتها ازپیش آنهارا زیر نظر میگیرم ونحوه‌ی راه رفتن حرف‌زدن و تکیه‌کلامهای آنهـارا درنوشته می‌آورم . درواقع این آدمهای واقعی هستندک درسناریوهایم شرکت داده میشوند. درانتخاب بازیگران همیشه سعی‌کرده‌ام‌کسانی‌را دعوت‌ک که‌خودآنها نیز ازنظرخصوصیات اخلاقی‌وروان به‌آدمهای فیلم نزدیك باشند ــ حتی گاه شده‌ک پرسوناژهای قصه‌ام‌را برای هم‌آهنگی بابازیگر تغییر داده‌ام . فرضاً میتوانم از «کورش افشا پناه» و رلی‌که درفیلم داشت بگویم .

شرح تصاویر صفحه مقابل :
بالا : تجربه
پائین : لباسی برای عروسی





من اولین بار اورا جلوی آسانسور دیدم وبار دیگر او بطور اتفاقی به‌اطاق من آمد ودر آنجا بایکی ازهمکارانش بگو ، مگو پیدا کرد . من بدون اینکه به‌او چیزی بگویم ازکاراکترش خوشم آمد ، چون شباهت زیادی به‌آدمی داشت که‌در «گزارش» آورده بودم . اوهم آدمی‌است به‌اصطلاح ناهنجار . . . آدمی‌که سازشگرنیست ونمیتواند خودرا باشرایط تطبیق دهد .

مسلماً کسی باچنین روحیه‌ای خیلی راحت میتواند نقش خودرا بازی کند وبهمین دلیل او را برای بازی درفیلم انتخاب کردم . عملاً هم دیدم که پیش‌بینی من‌درست بوده، چون بااشاره‌ای ازطرف من کافی بود تااو آنچه‌راکه میخواهم نشان دهد .

■ اما کاراکتر «افشارپناه» در «گزارش» آدمی است منطقی . . .

کیا رستمی — شاید ، اما درشرایط اجتماعی ما رفتار چنین آدمی ناهنجار جلوه میکند چون او نمیتواند باشرایط اقلیمی خود سازش داشته باشد ، یعنی اینکه فرصت طلبی نداردکه امروزه بسیار مرسوم ورایج شده است . بنظر من امروزه، آدم ناهنجار کسی است‌که بخواهد منطقی باشد . فکر می‌کنم امروزه بعضی ازکلمات و واژه‌ها دیگر آن معنای واقعی خودراکه درفرهنگ‌ها آمده است ، ندارند ، مثل ودیعه یا تاکسی . . .

■ دربرخورد این آدم با همسرش در فیلم «گزارش»بنظر نمی‌آیدکه او مقصرباشد...

کیا رستمی — همسرش نیز مقصر نیست و اگر او مقصر می‌بود ، که موضوع وحشتناك میشدکه دراین صورت باید اشکال کار را درمن جستجو میکردید . من بهیچوجه نمیخواستم آدمهارا دراین فیلم محکوم کنم . آنها فقط در شرایط بسیار بد عصبی بسر می‌برندکه دیگر نمیتوانند بطور منطقی باهم مواجه شوند .

کلمات زن وشوهر نیز ازجمله اصطلاحاتی هستندکه امروزه دیگر معنای واقعی خودرا از دست داده‌اند. بنظر من‌درشرایط حاضربزرگترین دشمن مرد ، همسر خود اوست و برعکس ، چون آنها سعی می‌کنند تمام عقده‌های خودرا سر یکدیگر خالی کنند. میگویندکه هرآدمی دو رو دارد ومن نمیدانم‌که چرا درشرایط حاضر همه رویه بد خودرا نشان میدهند .

■ چگونه تااین‌حد راحت‌وآسان موفق میشوید که دوربین فیلمبرداری‌را درکوچه وخیابان بمیان مردم ببرید ؟

کیا رستمی — معمولاً هرنقطه‌ای از شهر برای خود موقعیت خاصی دارد و همیشه درهر محیطی یك برداشت رضایت‌آمیزرا میتوان تهیه نمود . اگر دوربین را قبلاً درجای خلوتی قرار دهید ، کسانی‌که تك‌تك سر میرسند حتماً رعایت دوربین وکار شمارا خواهندکرد ــ دقیقاً مثل اینکه آنجا ملك خود شماست وآنها حقی ندارند. روی این نظر همه ساکت هستند ومعمولاً مشکلی ایجاد نمیکنند اما اگر بخواهید درجای شلوغی کارکنید آنوقت بامشکل بزرگی مواجه خواهید بود . بنظر می‌آیدکه به‌حریم آنها تجاوز شده است ومعمولاً درچنین اماکنی باید بطور ضربتی عمل‌کرد ــ که ما نمونه‌اش‌را درفیلم «تجربه» داریم . همه‌چیزرا قبلاً آماده‌کرده بودیم وخیلی سریع درکوچه ملی درلاله‌زار قبل‌ازاینکه مردم متوجه دوربین شوند ، کارمان‌را انجام دادیم . البته زرین‌دست بخصوص دراین‌کارمهارت‌خاصی دارد . وقتی‌کارمان باتمام رسید کوچه چنان شلوغ شدکه ما همدیگررا گم‌کردیم و آنروز دیگر نتوانستیم باهم باشیم . جلوی امجدیه ــ درفیلم «مسافر» ــ اوضاع فرق میکرد ، چون آوردن وسایل فیلمبرداری درآنجا تقریباً برای کسانی‌که به‌امجدیه می‌آیند عادی شده‌است وآنها بارها شاهد گزارش‌های ورزشی بوده‌اند . اما دوربین درکوچه ملی خیلی غریبه است .

درجلوی امجدیه مردم فقط به‌تهیه وخرید بلیط فکر میکردند واعتنائی به‌ما نداشتند . بااینحال ما مقداری ازاین صحنه‌هارا بادوربین زیر بغل‌گرفتیم ــ لحظاتی‌که واقعی هستند ، چون به‌بچه گفته بودیم‌که بلیطها تمام شده ، حالا سعی‌کن کاری بکنی واو دربدر بدنبال بلیط بود یا اینکه بطور قاچاقی وارد امجدیه شود .

این لحظات‌را ما بادوربین مخفی در زیر بغل فیلمبردار گرفتیم، تصادفاً کادرها همه‌درست ازکار درآمده‌اند .

■ این صحنه‌ها بخصوص گفتگوی بچه بادلال خیلی‌واقعی بودند، امامواردی که‌در«مسافر» غیرواقعی می‌نمود ، تمام‌شدن بلیط بود در لحظه‌ای‌که بچه جلوی باجه قرار میگرفت .

کیا رستمی — این مربوط میشود به‌تجربه‌های خصوصی خود من ــ شاید باور نکنیدبارها این مورد برای خود من پیش آمده‌است . نمیدانم لابد باید به‌حساب بدشانسی‌هایم بگذارم ــ چون درچنین موقعیت‌ها به‌محض اینکه نوبت بمن میرسد ، اتفاقی پیش می‌آید ، یابلیط تمام میشود یاتلفن زنگ می‌زندویامتصدی باجه‌تصمیم‌میگیرد درهمان لحظه پولهایش‌را بشمرد ویا دور آنها کش بیاندازد ــ اما درفیلم «مسافر» این لحظه غیرواقعی فقط بخاطر اشتباه فروشنده بلیطها پیش آمد وبه‌او گفته بودیم قبل‌از رسیدن بچه به‌باجه بگوید بلیطها تمام شده ، اما او اینکاررا نکرد ودرست زمانی‌گفت‌که بچه جلوی او بود ــ وبعدکه ازاو خواستیم دوباره این کاررا تکرار کند ، او شلوغی وکم‌آوردن پولهارا بهانه کرد ومیخواست ازما دستمزدی مجدد بگیرد ــ که ما هم نپذیرفتیم وبهمان صورت‌که فیلم‌را گرفته بودیم ، بکارمان خاتمه دادیم .

■ حال‌که بافیلم «گزارش» قدم به‌سینمای حرفه‌ای گذاشته‌اید ــ سینمائی‌که باگر... رابطه دارد ــ دراین موقعیت درباره سرمای... تهیه‌کننده چه فکر می‌کنید؟ ونگران آ... نیستیدکه احیاناً لطمه‌ای ببیند؟

کیا رستمی — وقتی‌فیلمی‌رادردست‌میگیر... دیگرجز به‌سینمایم نمیتوانم به‌تهیه‌کننده‌وتماشاگ... فکرکنم . وبهمین خاطر نمیتوانم صحنه‌ای... برای جلب تماشاچی به‌فیلم اضافه کنم‌که ضرور... نباشد ویاصحنه‌ای ازآنرا حذف کنم‌که احیا... هنری‌کارکرده باشم . بهرحال هرفیلمی احتیا... به‌تماشاگر دارد وتمام تلاش من صرف آن میشو... که‌فیلم باارزشی بسازم‌ومعتقدم‌که هرفیلم‌باارزش... بالاخره تماشاچی خودرا پیدا می‌کند . الب... نسبت به‌سرمایه تهیه‌کننده احساس مسئولیت می‌کنم وبهمین خاطر سعی می‌کنم که‌درمخارج صرفه‌جوئی نمایم وفیلم ارزانی بسازم ــ فقط درخرج‌کردن پول میتوانم مدافع سرمایه اوباش... وبرای برگشت آن هیچ نوع تضمینی نمیتوان... بدهم . قدر مسلم اینکه هیچوقت دلم نمیخواه... که باسرمایه دیگران‌دست به‌کارهای خیلی‌شخصی وتجربی بزنم .

■ میگویند فیلمهائی‌که تاکنون ساخته‌ایدبیشتر درباره بچه‌ها بوده نه برای بچه‌ها ــ خود شما دراین مورد چه نظری دارید؟

کیا رستمی ــ من واقعاً نمیتوانم این د... جنبه ازسینمارا ازهم تفکیك‌کنم . معمولاً بچه‌ها ازکمدی وکارتون لذت می‌برند وبدون استثنا همه این نوع فیلمهارا دوست دارند . فیلمهائی‌که ازاین‌حد فراتر بروندومسایل جدی‌تری‌را مطرح سازند ، میگویندکه درباره کودکان هستند . البته منهم خیلی دلم میخواست‌که میتوانستم فیلمهائی بسازم‌که برای بچه‌ها سرگرم‌کننده‌باشد ــ اما می‌بینم‌که نمیتوانم چون در روال کار... نیست . روی این نظر میگویندکه فیلمهایم‌درباره بچه‌هاست . . .

فعلاً‌که تلویزیون هرنوع تفکیکی‌را ازبین برده بچه‌ها معمولاً ازبعدازظهر تاآخرین لحظات شب‌پای تلویزیون هستند وتمام انواع فیلمها اع... ازجنائی ، عشقی‌را می‌بینند . البته میگویندک... نباید ببینندوماهم همین‌را میگوئیم ــ اما واقعیت امر اینستکه بهرحال می‌بینند . بنظر من باید به‌بچه‌هاهم اجازه داد تابه‌مسایل بزرگترها آشن... شوند .

■ خیلی متشکرم من دیگر چیزی بنظرم‌نمی‌آید ــ اما اگر شما حرفی دارید میتوانید درباره‌اش بگوئیم .

کیا رستمی — مثل اینکه بیش‌از حد معمول حرف زده‌ایم درحالیکه من ازاول‌هم حرفی برای گفتن نداشتم .

★



خشونت کوکی!

CLOCKWORK VIOLENCE





از : کن‌موسکوویتز

ترجمه‌ی : عبدالله تربیت

«شما نمیوانید از توجه‌کردن به‌انسان خودداری‌کنید زیرا حماقتها و ضعف‌ها و تظاهرات اصلی و اساسی او را میشناسید .... در «**دکتر استرنجلاو**» من باعدم تعقل‌ذاتی انسان‌که او را به‌نابودی تهدید میکند سروکار داشتم،این عدم تعقل امروزه هم به‌همان قوت خود در ما باقی‌است و باید سرکوب شود . ولی شناخت جنون به‌معنای تجلیل ازآن نیست ـ و احساسی از نومیدی و بیهودگی نیز درباره احتمال درمان آن وجود ندارد.»

(استنلی‌کوبریك در مصاحبه‌ی «پلی‌بوی» ۱۹۶۸).

* * *

«استنلی کوبریک» از زمان آفرینش «**اودیسه‌ی فضائی ۲۰۰۱**» (در تهران - راز کیهان - م) در ۱۹۶۸ تاکنون‌همیشه موردتوجه بوده است.این فیلم‌بامهارت‌تکنیکی خودمنتقدان و سینمادوستان را بشدت تحت تأثیر قرار داداین مثل فیلم‌های علمی - تخیلی دیگر آثاری نبود‌که مورد طعنه و تمسخر واقع شود . بجای‌دکورهای مقوائی ، این بارفرماندهان‌شکوهمند کشتی‌فضائی تصویری فلسفی از کائنات را عرضه می‌کردندکه تماشاگران راگیج ، مسحور و سرشار از شور و هیجان میکرد .

در سال ۱۹۷۱ فیلم «**پرتقال‌کوکی**» با دیدی متفاوت یك جامعه‌ی خیالی مشابه را در آینده‌ی نزدیك نشان میداد . این دفعه داستان‌در

شرح تصاویر :
بالا ووسط : باری لیندون
پائین : پرتقال‌کوکی

سطح زمین جریان داشت ولی رابطه‌ی آن بافیلم قبلی با اولین عبارت دیالوگ فیلم که از زبان یك ولگرد شنیده میشد برقرار میگشت : «**انسان‌ها روی کره ماه ، و انسان‌ها درحال گردش به‌دور کره زمین ، و دیگر هیچکس توجه‌ای به‌قانون و نظم زمینی ندارد**» .

تکنولوژی‌شکوفادرهمان‌حال که‌فضانوردان بی‌دغدغه و خونسرد را مورد حمایت قرار میدهد ازآرام‌کردن «**آلکس**» جوان عاجز میماند، کسی که مانند همان انسان غارنشین دوران اولیه‌است که در آغاز «**۲۰۰۱**» دیده میشود و جامعه‌ی روی زمین را دستخوش هراس‌ووحشت میسازد.

«**باری‌لیندون**» (۱۹۷۵) یك داستان تاریخی است که در اروپای نئوکلاسیك‌جریان دارد ، عصری‌که اتاق‌هائی چون اتاق خواب باغ‌وحش انسانی را در انتهای ۲۰۰۱ بناکرد . این دنیای آسوده و راکد طبقات اجتماعی ، مراعات و محافظه‌کاری ، از دهه‌ی هفتم قرن هیجدهم تا انفجار انقلاب فرانسه در ۱۷۸۹طول کشید و این تاریخ روی حواله‌ی پولی‌که **لیدی لیندون** در آخرین صحنه‌ی فیلم امضاءمیکندیده میشود. در این فیلم هم مثل فیلم‌های قبلی‌کمال تکنیکی در کمپوزیسیون‌های دقیق تصویری و زیبائی بصری مداوم و یکدست به چشم میخورد. بازهم گروهی از تماشاگران بودندکه سلسله‌ی تصویرهای قشنگ را تحسین کردندولی آشفتگی وعناد خودرا نیز ابراز داشتند. همه‌ی این چیزها چه معنائی را میرساند ؟ آیا داستان‌صعود و سقوط یك‌آدم پرشروشور ایرلندی‌واقعاًارزش سه ساعت صرف وقت را دارد ، آن هم در زمانی که ما به نمایش‌های نیم‌ساعته‌ی تلویزیونی‌عادت کرده‌ایم ؟

قصد مقاله‌ی فعلی این است که نشان دهد این سه فیلم یك بینش تخیلی یکدست و هماهنگ را ارائه میدهند که جانشین اختلاف و تفاوت ظاهری زمینه‌ها، کاراکترها وعقاید میشود.حتی یك‌تجزیه‌وتحلیل‌سطحی هم مطمئناً یك‌هماهنگی استیلیستیك را در عظمت ابعاد ، در بلندپروازی، در کمال تکنیکی ، در استفاده‌ی تند و خشن از نور طبیعی و در نگرش سرد و فاصله گرفته‌ی آنها به‌انسان‌های زشت ، بیروح یا کاملاً بی‌ترحم آشکار میسازد .

گرچه علائق کوبریك دراین فیلم‌ها درآغاز پراکنده بنظرمیرسندولی‌یك‌نگاه‌نزدیکتر، تفاوت نیروی انسانی بی‌نظم و معمولا خشونت‌بار رابا نیروهای اجتماعی عیان میسازد که ساختمان‌یا سازمانی را برمبنای این اساس لغزنده بنامیکنند و میکوشند با تشکل و تعقل‌بخشیدن‌به‌آن‌بنحوی آن را نفی ، دگرگون و یاسرکوب سازند . در ۲۰۰۱ ظهور میمون های انسان‌نما حالت بالای کائنات را که در شروع فیلم دیده میشود برهم میزند . در هر کدام از فصول ۲۰۰۱ در همان حال که سیاره‌ها، کشتی های فضائی یاانسان‌های بی‌وزن در برابرضربان‌نظم‌وحدت‌یافته‌ی کیهانی میرقصندیك هماهنگی یایگانگی‌تصاویروموسیقی وجود دارد . در قسمت اول ، حالات انفعالی و زورآزمائی میمون‌ها این تعادل آرام را منهدم میکند. در قسمت سوم یك جامعه‌ی تکنولوژیك بسیار سازمان‌یافته ایجاد شده‌است، ولی خشونت وتهاجم نهادی انسان متفکروبی‌احساس‌درمخلوق شکوهمند اوکه یك کامپیوتر آسوده‌و خرسند بنام«هال» HAL است‌نمایان‌میشود. این‌جامعه‌ی آینده با حالتی رضامندانه فضانوردانی هوشیار و بی‌عاطفه تربیت میکند و انتظار داردکه سفر فضائی آنها با دقت و اطمینانی اشتباه‌ناپذیرادامه یابد . تصور ساده‌ی آنها دائر براین‌که خشونت نامعقول از میان‌رفته است با مبارزه انسان‌علیه کامپیوتر نادرست‌ازآب‌درمی‌آیدواین‌شکل‌متعالی ستیزه‌ی میمون‌ها بخاطر چاله‌ی آب‌است.

دولت مطلقه‌ی «پرتقال‌کوکی»نیزباهمین بی‌احساسی در برابر پیدایش انسان و تاریخ خشونت‌بار او عمل میکند . در این معادل‌زمینی داستان فضائی ۲۰۰۱ ، واکنش‌های مسیحی (در قالب‌کشیش) اجتماعی یا آزاده (در قالب آقای **دلتوئید** نیکوکار) و رفتارگرا (دگرگون‌سازی ذهنی) در مقابله با خشونت تماماً بی‌ثمر ازکار درمی‌آیند . گرچه آلکس طوری دگرگون‌شده است‌که اعمالش به همان‌اندازه‌ی‌اعمال‌فضانوردان به‌صورتی خودکار قابل‌پیش‌بینی است‌ولی‌ماهیت خشن انسان طرحهای کاملا حساب شده‌ی‌دولت را درهم میریزد .

در پایان فیلم وزیر ازانتخاب آلکس‌برای عضویت در یك‌بخش‌پرمنفعت‌دولتی حرف‌میزند، درست به‌همان صورتی که قبلا لات‌های خشن و وحشی به‌استخدام پلیس درآمده بودند.

در «باری لیندون» جامعه هرگز تلاش نمی‌کندکه خشونت را ازبین ببرد بلکه همانند پایان «پرتقال‌کوکی» آن رامهار کرده ودر مسیر دلخواه میاندازد . این دنیای نئوکلاسیك با قراردادهای خشك و سخت رفتار انسان را تعیین میکرد .

این‌عصر، آرمان‌های کلاسیك خویشتن‌داری و تعادل را دربر میگرفت که به‌فرمالیسم سخن و موسیقی خشك و بیروح منجر شد و هدف‌ازآن آرامش‌بخشیدن به‌شنونده بود. این عصر دربرابر غریزه‌های خشونت‌بار انسان روشی حساس و متمدنانه در پیش گرفت . شور و هیجان‌های شدید در دوئل های پرتنش و آئینی به‌خلاصی میرسید و این تشریفاتی است‌که به فیلم«باری لیندون» شکل‌میدهد.دوئل‌سمبول عالی‌خشونتی است که در یك شکل غیر ضروری جای‌گرفته است : آئینی سنجیده‌ودقیق مشتمل‌بر گفتارهای غریب و کردارها و آداب دانی لازم است تـ اقدام ساده‌ی آدم‌کشی یاانتقام‌یاغرور به‌مرحـ اجرا درآید .

کوبریك‌درهریك‌ازاین‌فیلم‌هافرمالیزه‌کرد تهاجم نهادی انسان را عرضه میکند . همیـ تفاوتی میان خشونت شدید و تب‌آلود (نز میمون‌ها ، کتك‌کاری‌های آلکس ، حمـ «باری» به لرد «**بالینگتون**») و ترکیه‌وخلو این خشونت (مبارزه‌ی قدرت بین فضانوردا کامپیوتر، تسلیم و انقیادآلکس در برابردول دوئل) به چشم میخورد . این ستیزه‌های اخـ شکل‌های آراسته‌تر و پیراسته‌تر خشونت صریـ انسان بدوی هستند و موردتأییداجتماعی‌وسیا قرارگرفته‌اند .

این خشونت‌نوین‌ومحترم‌آرامترو‌پاکیزه‌ است و یك بیگانه حتی ممکن است متوجه‌وجو ستیزه نشود . این موضوع در سطح ظاهری‌چند نیك‌کردارانه و مؤدبانه است که اگرچه آدم‌ ممکن است جانشان راببازندولی‌هرگزخونسرد و متانت خود را از دست نمیدهند.

از آنجائی‌که در این فیلم‌ها ساختمان‌لا هائی از فرم که‌به‌هسته‌ی‌خشن‌انسان متنهی‌میشوند بطور آنی مشهود نیستند، شخص‌ممکن‌است بپرس که‌کوبریك از وحدت بینش هنری خود دراین فیلم‌ها چگونه آگاه است . در واقع بعضی از منتقدان به ابهام و پیچیدگی ۲۰۰۱ اشاره دارند و القاکنندگی یا طنین عظیم آن را به یك بینش خام و غیر واضح و در نتیجه به‌یك بینش آشفته و پریشان نسبت میدهند.

معهذا در جزئیات ظاهراً بی‌اهمیت‌این‌فیلم شواهد یك تخیل محکم ومطمئن دیده می‌شود. کوبریك احتمالاً درباره نتایج تماتیك‌نشان‌دادن یك مهماندار فضائی که یك مسابقه‌ی جودورادر تلویزیون تماشا می‌کند فکر نکرده بود و به‌این موضوع هم نیاندیشیده بودکه «**دیوید بومن**» به‌هنگامی‌که او را برای‌نخستین‌باردرحال‌دویدن به‌دور کشتی فضائی می‌بینیم چرا باید حرکات مشت‌زنی را انجام‌دهد .

او بایستی احساس‌کرده باشدکه این نوع جدال حساب‌شده ، علمی‌واستیلیزه بنحوی‌بامعنی خواهد بود و چیز قابل‌توجه‌این‌است که‌حس‌های درونی اودرباره وقایع‌آینده‌ویا حتی‌احساس‌های ناخودآگاه او هوشمندانه هستند زیرا درست‌روبه هدف قرار دارند.

پس از دو فیلم ، جودو جای خود رابه شمشیرزنی خواهد داد و یك مشت‌زنی حقیقی جایگزین تقلید مشت‌زنی خواهد گردید. تمام این مثال‌ها تشکل و جامعیت احساس کوبریك‌را دائر براین که تهاجم بدوی منبع بسیاری از فعالیت‌های گوناگون انسانی است نشان میدهند.

در مهارکردن و جهت‌دادن‌موقتی به تهاجم با تأکید روی کمپوزیسیون متعادل و ایستا درصحنه های جنگ و دوئل نشان داده‌میشود .

کوبریك با استیلیزه کردن متمرکز وصریح این فعالیت‌ها روی بی‌مقداری یا تهی‌بودن آنها تأکید میورزد . اگر هنوز هم شرف و شهامت‌در مبارزه‌ها دخیل بودند شاید جنگ‌ها و دوئل‌ها این چنین ریاکارانه بنظر نمیرسیدند . مع‌الوصف فقط کینه‌توزی و خودپرستی ناخودآگاه وجود دارد ، چون‌که تمام آرمان‌های شجاعانه‌وشریفانه مرده‌اند و فقط کلام پرطنین و نامفهوم نجابت راکه‌مومنامه ادا میشودباقی گذاشته‌اند.کوبریك قادرست با تمرکز روی (نه الزاماً تجلیل) فورمالیسم توخالی آئین‌های بی‌روح ، مهارت تکنیکی خود را به‌معرض نمایش بگذاردکه با سبك سینمائی حساب شده‌ای تکمیل‌می‌گردد.

استیلیزه کردن تعمدی‌اومعطوف نشان‌دادن اختلاف موجود میان فعالیت جسمانی ظریف و سنجیده‌ی بیرونی و ارزش‌های بی‌اهمیت درونی است .

در «باری‌لیندون» دوئل‌ها آئین‌های‌پیچیده و ظریف مرگ هستندکه به‌صورت کمپوزیسیون های‌متوازن عرضه‌میشوند و هنگام جنگ‌سربازان خوش‌سیما با تجهیزات پرزرق و برق همراه با موسیقی نظامی پیش میروند و مرگ کاملا ترتیب و تنظیم یافته‌ی آنها ریتم پیشروی سربازان‌دیگر را مختل نمی‌کند . این یك پرداخت استیلیزه بسیار مکانیکی و طراحی شده بنظر میرسدکه هیچگونه انگیزه و واکنش آنی و آشفتگی‌درآن دیده نمیشود . سبك نمایشگرانه‌ی کوبریك با کمپوزیسیون‌های واضح و تعمداً هنرنمایانه ، بینشی از یك دنیا را ارائه میدهدکه نگران‌کمال بخشیدن به‌طریقه‌های رفتارست بدون این‌که از ماهیت اصولی انسان که نامعقول یا خشونت‌بار است و در نتیجه‌تابع‌قواعدیاقوانین محدودکننده نیست اطلاع کافی داشته باشد .

استیلیزه شدن خشونت الکس در«پرتقال کوکی» توسط کوبریك ، احساس او را نسبت به ماهیت سرد و مکانیکی خشونت برملا میسازد. گرچه آلکس درتهاجم و بیرحمی خلل‌ناپذیرش یك بدوی است‌ولی‌باهما ن‌نیروی بالقوه‌ی تقلیل یافته‌ای به‌ماجرا کشیده میشود که سربازان در «باری‌لیندون» کشیده میشوند .

فرق بین آنها این است که خشونت‌آلکس، گرچه استیلیزه شده است ، ولی هنوز هم خام و بدوی ، انفعالی و زننده میباشد . درحالی‌که جنگ‌ها و دوئل‌های‌استیلیزه شده برای تماشاگر زننده جلوه نمی‌کنند . بخشی از خوفناك‌بودن خشونت «پرتقال‌کوکی» از روش فیلمبرداری آن حاصل میشود ، مثلا در صحنه‌ی مبارزه با «کت‌لیدی». دراین‌جا تاپایان‌صحنه خونی‌به‌چشم





سبك سینمائی **«استنلی کوبریك»** نشانه‌ی بلاواسطه و غیرکلامی مقایسه‌ی اوست میان خشونت و لایه‌های‌نازك فرمالیته و نظمی که‌روی آن بنا میشود . کوبریك دراکثر صحنه‌های خشونت‌بار با دوربینی‌که روی دست جای دارد فیلمبرداری می‌کند که با کیفیت بسیار معین[۱] ، شکل‌گرا و حرکت‌کننده – نقاشی کننده‌ی تعادل فیلم‌ها شدیداً مغایرت دارد .

سکانس **«سحرگاه‌انسان»** در ۲۰۰۱ بادوربین روی دست فیلمبرداری نشده است ولی دوربین متحرك وجود داردکه‌برای‌فیلمبرداری‌ازمیمونها بکارگرفته شده تا قلمرو آنها را از نماهای‌ثابت زمین و افلاك‌که ترکیب ماهرانه‌ی آنها در آغاز فیلم دیده میشد متمایز سازد . بعداً قسمتی ازاوج مبارزه‌ی «دیوید بومن» هنگامی‌که او از در اضطراری واردمیشودو کامپیوتررااز کارمیاندازد با دوربین روی دست‌گرفته شده است .

استفاده از دوربین روی دست در فیلم‌های دیگر نیز دیده میشود – حمله به‌نویسنده وزن‌او، و مبارزه با **«کت‌لیدی»** در خانه‌ی تندرستی در «پرتقال‌کوکی» و مسابقه مشت‌زنی‌درارتش و جدال بین «باری» و « بالینگدون » در «باری‌لیندون» .

در «باری‌لیندون» تفاوت میان‌این دوسبك احتمالا مشخص‌تر است . از آنجائی که دراین‌فیلم تمرکز بیشتر روی نظم و فرمالیته است تاروی خشونت (مثل پرتقال‌کوکی) ، موفقیت جامعه

شرح تصاویر :
بالا : استانلی‌کوبریك به هنگام فیلمبرداری ازنمائی ازفیلم «پرتقال‌کوکی»
پائین : استانلی‌کوبریك به هنگام فیلمبرداری ازفیلم «باری لیندون»

نمی‌خورد و بندرت برخورد جسمانی پیش‌می‌آید ولی تنش صحنه به‌وسیله‌ی کات‌های سریع و دوربین روی‌دست‌ایجاد میگردد . این مبارزه‌در واقع یك باله است‌که بادقت تمام کورئوگرافی شده است. استیلیزه کردن ممکن است غیر انسانی بودن و غیر واقعی‌بودن‌راالقاکند ، ولی فاصله‌ی نزدیك و تهدید یك‌هراس بصری جدی (بادرنظر داشتن کتك‌زدن هولناك نویسنده) صحنه رابرای تماشاگر مملو ازدلهره‌ویاحتی‌شکنجه‌آورمیسازد. در دیدارهای بعدی فیلم وحشت از میان‌رفته‌است زیرا میدانیم که صحنه متضمن جزئیات جسمانی خشونت نیست . بنظر میرسد که عقیده‌ی کوبریك دراین فیلم‌ها براین پایه است‌که تنظیم خشونت همان‌طور که او در «باری‌لیندون» هنر جنگ اشرافی را تقلید میکند و یك باله‌ی خشونت مشابه را در «پرتقال کوکی» می‌آفریند — به مسئله‌ی حقیقی علل ناخودآگاه خشونت نزدیك نمیشود . مهار کردن یا سازمان‌دادن به‌آن (در دوئل‌ها، باگذاشتن افرادشرور در نیروی‌پلیس، بادگرگون‌کردن فضانوردان مصون از وحشت) فرار است و همانقدرمتزلزل‌است‌که‌دوربین‌روی دست تزلزل دارد . خشونت و شور و هیجان‌قابل پیش‌بینی و قابل‌کنترل نیستند . کوبریك اشاره داردکه این چیزها قدیمی و بنیادی هستند و اینکه وحشیگری میمون‌ها در ۲۰۰۱ امروزه‌هم وجود دارد و فقط‌زیرسطح براقی از صحت‌عمل، **کردارها** ، و تأییدات دولتی و اجتماعی نهفته است. همان‌طور که امکان‌داردماهم‌مثل میمون‌ها چماق را به‌عنوان اولین آلت مبارزه خودمان‌در دست بگیریم پس عجیب نیست‌که کامپیوترها و سینمای ما هم صرفاً اسلحه‌های پیچیده‌تـر و پیشرفته‌تری بشوند .

دگرگون‌سازی ذهنی ، استعاره‌ی کوبریك است برای تلاشی که یك گروه برای‌کنترل‌کردن یا مهارکردن نیرو و تهاجم منهدم کننده‌ی گروه دیگر به‌عمل می‌آورد . این موضوع در «پرتقال کوکی» بخوبی هویداست . دولت آلکس‌راتحت عمل‌دگرگون‌سازی ذهنی‌قرارمیدهدتاغریزه‌های خشونت‌باراورا ازمیان‌بردارد. اگرتخیل‌خودمان را بکار بیاندازیم میتوانیم تشخیص بدهیم که‌تمام کاراکترهای این‌فیلم‌ها تا حدودی «پرتقال‌های کوکی» هستند ، که به‌صورت استعاری همانقدر مکانیکی هستندکه **«دکتر استرنجلاو»** تقریبـاً بصورت جسمانی‌بود . در یورش‌بی‌فکرانه‌وسریع «باری» بسوی ترقی اجتماعی‌یك‌کیفیت‌مکانیکی و حیوانی وجود دارد زیرا او ارزش‌های‌انسانی را در جاه و مقام گم‌کرده است . بهمین ترتیب، اصول قراردادی جنگ‌ها و دوئل‌کردن‌هاتثبیت رفتاری است‌که جامعه اعمال می‌کند تا آن را قابل پیش‌بینی و منظم سازد و هدف از آن‌چیزی بیشتر از یك هماهنگی اجتماعی سطحی نیست . «باری» در کوشش خود برای ترقی در جلدیك هنرشناس فرو میرود و یك تابلوی نقاشی راکه اثر یك هنرمند ایتالیائی بنام «**لودوویکو**»است میخرد که در ضمن نام‌روش دگرگون‌سازی‌ذهنی در «پرتقال کوکی» نیزهست.در«پرتقال کوکی» فیلم‌های خشن جزوی از معالجه‌ی «لودوویکو» هستند ، درهردو فیلم ، اشیاء هنری برای خدمت به‌مقاصد پست و خودپسندانه مورد بی‌حرمتی‌قرار میگیرند.این اشیاء در روش‌دگرگون‌سازی‌ذهنی نقش دنده‌های چرخ را دارند.

بنظر میرسدکه اعمال نفوذ شعور عالی‌روی میمون‌ها در ۲۰۰۱ نوعی دگرگون‌سازی یـا کاهش‌دادن دامنه‌ی آزادی‌عمل باشد. فضانوردان دگرگون‌شده‌ترین انسان‌ها هستند و طوری تعلیم یافته‌اندکه عکس‌العمل‌های‌آنهامطابق پیش‌بینیها باشد و در نتیجه از عهده‌ی هر خطری که‌احتمالا روی مینماید بخوبی برآیند. این دگرگون‌سازی مستلزم پالایش کلیه‌ی عواطف و احساسات غیر معقولی است‌که میمون‌ها از خود نشان میدادند. قدرت استقراریافته‌ای‌که این فرهنگ فضائی نمایشگر آنست توده‌های مردم کره‌زمین رانیز دگرگون میسازد تا از هرگونه اغتشاش وآشوب افسارگسیخته جلوگیری کند : **«دکتر فلوید»** هنگام بحث‌درباره‌این‌که خبر کشف تخته‌سنگ در کره ماه چگونه باید اعلام شود اخطار میکند :

که «اگر حقایق بیش از موعد و بـطور ناگهانی و بدون مقدمه‌چینی و دگرگون‌سازی به‌اطلاع همگان برسد .»خطرآشوب‌وجودخواهد داشت .

کوبریك درنشان‌دادن کاراکترهای‌مکانیکی خود روش گویائی دارد.چون‌صحت عمل،تعلیم، یا قرارداد ، نظمی نامعقول و غیر منطقی به‌تمام فعالیت‌های آنها داده‌اند پس آنهابه‌اشخاصی‌سست و بیروح مبدل میشوند واکثر منتقدان هم‌متوجه این موضوع شده‌اند .

منتقدان آلکس‌ولات‌های او را به‌کاراکتر های داستان‌های مصور تشبیه کرده‌اند و این موضوع هم از نقطه نظر مایه و هم ازنقطه‌نظر بصری قابل اطلاق است .

کوبریك به نورپردازی تند پشتی علاقه‌ی زیادی داردکه کاراکترها را مسطح میسازد و روی طرح چهره‌ها و هیاکل تاکید میورزد تا دوبعدی‌بودن و فقدان صلابت آنها را نشان‌دهد. آنها در واقع شبیه‌آدم‌های‌مقوائی هستندوسادگی «کتاب مصور» گونه‌ای دارند.

این«پرتقال‌های‌کوکی»انفعالات، احساسات گرم انسانی و تمام عواطف را سرکوب کرده‌اند. آلکس در مهمترین لحظات فیلم یك سایه‌ی‌واقعی میشود تا به موجودیت تقلیل‌یافته‌ی خود اشاره کند . این نه فقط در موقعی است‌که او بطرزی مکانیکی بصورت یك پرتقال‌کوکی درآمده و تمام عواطفش خشك شده بلکه همچنین هنگام[ی] است‌که او موجودیت خشن و غیر عقلانی خو[د] را داراست ، مثلا مواقعی که حملات خود راانجا[م] میدهد .

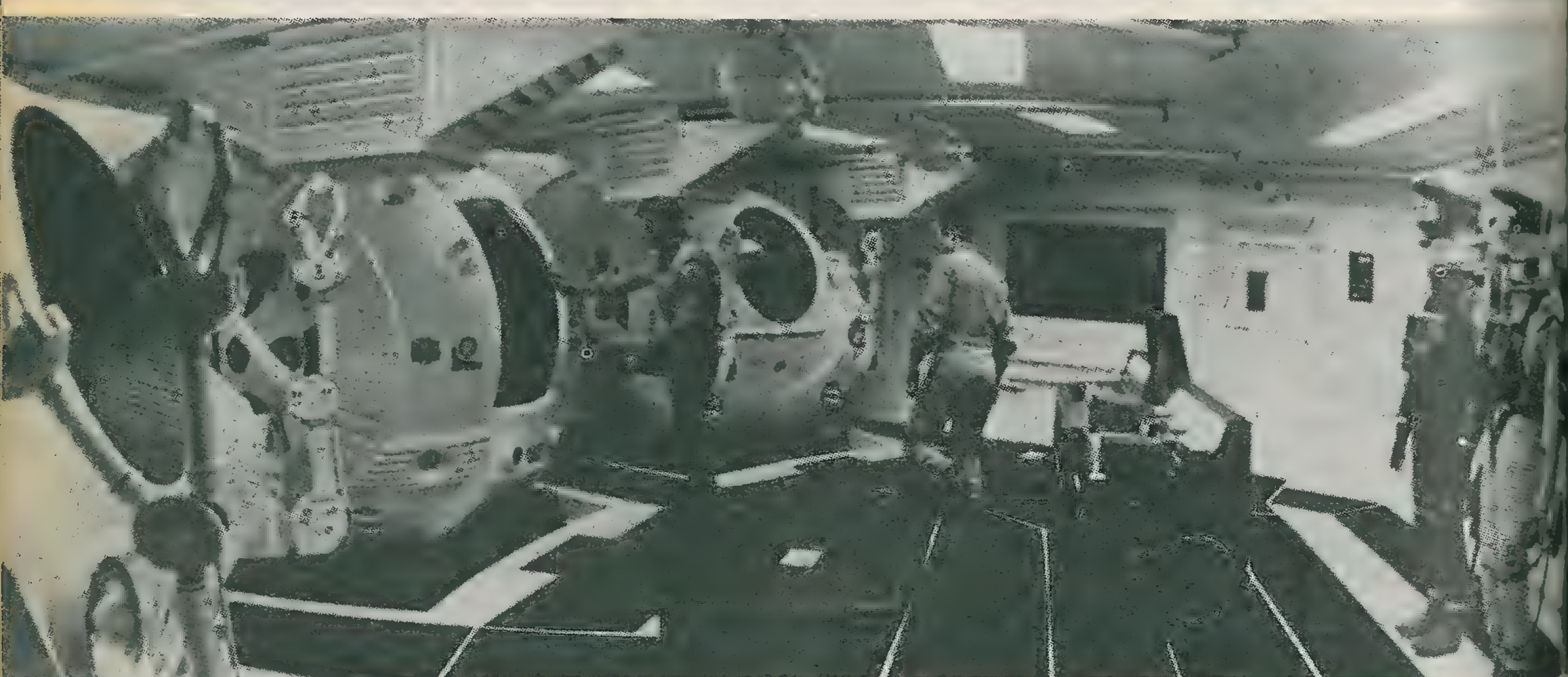
او در آغاز فیلم هنگامی‌که یك ولگرد در زیرزمین مورد حمله قرار میدهد به‌صورت یك سایه‌ی‌کامل دیده میشود و وقتی‌هم‌که بعداز دگرگون‌سازی ذهنی‌به‌صورت‌یك‌شیئی غیرانسانی درمی‌آید به‌همین شکل دیده میشود. در هر دو مورد نورپردازی درخشان پشتی ما را وادار به تشخیص این امر میکندکه او ازنقطه نظر ظاهری واستعاری چقدرسطحی شده است. خشونت‌نامنظ[م] ولی مداوم آلکس با آرامش مکانیکی‌تعویض میگردد ولی درهر دو مورد یك‌نیروی بالقوه‌ی کاهش‌یافته‌ی مشابه برای رفتار وجود دارد. آلکس همیشه فاقد وحدت عاطفه و تعقل است‌که عمق کاراکتر را میسازد .

این استفاده از نورپردازی تندپشتی هم‌در ۲۰۰۱ و هم در «باری‌لیندون» به چشم‌میخورد ولی تجزیه وتحلیل‌صحنه‌ای‌ازفیلم‌اخیرچگونگی استفاده‌ی کوبریك را ازاین‌سبك روشن میسازد. «باری» هنگام بوسیدن یك دختر خدمتکارتوسط «لیدی لیندون» غافلگیر میشود و در صحنه‌ی بعدی «باری» وارد اتاقی میشود که او مشغول استحمام است و میخواهد پوزش بخواهد و به‌ملایمت او را ببوسد .

این صحنه واجد تمام خصوصیات‌رومانتیسم قراردادی و سانتیمانتالیسم مبتذل است ولی‌نحوه پرداخت کوبریك آن‌راازهرتغزلی عاری‌میسازد و صحنه کاملاً فاقد شور وهیجان است. گذشته ازهمه ، «باری» پشیمان نیست :

او فقط میخواهد تظاهر به ندامت‌کند تا ترقی اجتماعی او ادامه داشته باشد . در نتیجه‌این صحنه سنگین ، حساب شده و ساخته و پرداخته بنظر میرسد . لیدی‌لیندون در حال نگریستن به‌وجود پوچ و کودن همیشگی خویش است . «باری» با مهربانی و ملاطفت مبالغه‌آمیزی‌به‌او نزدیك میشود و هنگامی‌که آنها همدیگر را میبوسند نوری‌که ازپنجره‌ی عقبی میتابد آنها را در درخششی جا ی‌میدهدکه تمام عواطف را از صحنه میزداید .نور ملایمی‌کناره‌های‌بدن آنها را روی پره می‌آراید و این حس را القا میکندکه فقط ظواهر تأکید شده‌ی آنها باهم تماس دارند و روحشان از هم جداست . (در ۲۰۰۱ نور از پشت به‌جلسه‌ای که برای بحث پیرامون‌طغیان احتمالی **«هال»** درقایق فضائی تشکیل شده‌است می‌تابد وبه‌همین ترتیب عمل‌می‌کند. فضانوردان باید نگران‌تر یا تکان‌خورده‌تر یا گیج‌تر باشند و آرامش آنها در این بحران بمخلاء احساسی دلالت داردکه تأثیر کاهش دهنده‌ی نورپردازی آن‌را کامل‌تر میسازد).





دونما از اثر معروف وبرجسته «استانلی کوبریك» «اودیسه فضائی ۲۰۰۱» – درتهران : رازکیهان

ممکن است بعضی‌ها بطرزی احساساتی قسمت حمام را در فیلم «باری‌لیندون» به‌عنوان جلوه‌ای از محبت حقیقی و عواطف راستین تعبیر کنند. البته صحنه‌های فراوانی در فیلم‌های دیگر وجود دارند که در آنها یك بوسه‌ی پوزش‌طلبانه بیشتر به‌عنوان نمونه‌ی خالصانه‌ای از محبت عمل میکند تا بعنوان نمونه‌ای از تظاهر. در فیلم‌های هالیوودی همین نورپردازی پشتی یك قرارداد شناخته‌شده برای انتقال احساساتی است که با خواست کوبریك در اینجا کاملا مغایرت دارد. نورپردازی ملایم پشتی همراه با محو بودن تصویر به آکتریس‌ها حالتی اثیری میبخشد. در این فیلم‌ها نور معمولاً به یك سمت گرایش داشت که در ضمن کیفیتی مجسم‌وار به آدم‌ها میداد و به عمق حقیقی کاراکترها اشاره میکرد. کل تصویر تجسم بصری یك رؤیا بود: یك حالت کامل رومانتیك که بخاطر تماشاگران حساس و نازك‌دل روی فیلم ضبط میشد.

صحنه‌های ظاهراً سوزناك کوبریك اگر در متن کل فیلم ملاحظه شوند به‌صورت سخریه‌ای از این احساسات گرائی هالیوودی درمی‌آیند. احساسات فردی هنگام مواجهه با جوامع تلخ‌اندیش کوبریك یك ضعف جلوه میکند و «باری» جاه‌طلب این موضوع را خیلی زود درمییابد. وقتی که باری توسط یك راهزن غارت میشود سعی میکند تا با نقل سرگذشت غم‌انگیز خود قلب او را به‌رحم آورد. آه و ناله‌ی باری فقط موجب میشود که او پیش چشم راهزن که حکایت مؤثر مرارت‌های او را بباد تمسخر میگیرد هرچه بیشتر به‌صورت یك احمق جلوه کند.

بعداً در صحنه‌ی برخورد «باری» با زن آلمانی لطف و محبتی واقعی احساس میشود ولی راوی فیلم با لحنی خشك خاطرنشان میکند که شب لذت‌بخش او انحصاری نیست و زن آلمانی در واقع قبل از ملاقات با «باری» به‌دفعات مکرر مورد تهاجم قرار گرفته و اشغال شده است (یعنی مورد تجاوز قرار گرفته است) و این گفتار اشتیاق احساسات گرایانه‌ی ما را از بین میبرد. در اینجا هم مثل «پرتقال کوکی» راوی فیلم لحن سرد و فاصله‌گرفته‌ی فیلم را برقرار میسازد.

آشکارترین نمونه‌ی تقلید و تمسخر احساسات قلابی هالیوودی صحنه‌ی ظاهراً سوزناك مرگ «**برایان**» در «باری‌لیندون» است که به‌همان روش بازگشت به خانه در «پرتقال کوکی» عمل میکند «هیچ جائی مثل خانه نیست». چون این صحنه این چنین مبالغه آمیز است و عوامل ملودراماتیك درست مقابل دوربین هستند فکر نمی‌کنم که این موضوع باید به‌عنوان دلیلی برای اندوه غمگسارانه‌ی راستین تماشاگران تعبیر گردد.

قبلا مشاهده کرده‌ایم که در این دنیای تلخ اندیش جائی برای دلسوزی فردی وجود ندارد و کسی که این ضعف را نشان دهد محکوم به ساده‌لوح‌بودن است. مع‌الوصف، «باری» تسلیم میشود و ملایمت او علت‌اساسی سقوط اوست چون افسردگی ناشی از این مرگ به‌مسیر قهقرائی مصیبت‌بار میخواری و عیاشی منتهی میگردد.

در هر سه فیلم، جوامع مراسمی را اجرا می‌کنند که سنتی و افتخارآفرین هستند ولی مفهوم درونی آنها دیگر از بین رفته است. درهر کدام از این فیلم‌ها، ایفای مکانیکی نقشی که از قالب‌های رفتاری قابل انتظار سرچشمه میگیرد یك منبع خطر است. در دو فیلم اول تهدیدی وجود دارد که جزوی از تکنولوژی لگام گسیخته، و دانش علمی یا تکنولوژیك است بدون اینکه ارزش‌های انسانی معادل آن وجود داشته باشند. در ۲۰۰۱ نتیجه‌ی حاصله یك کامپیوتر قاتل است یعنی پیشرفته‌ترین و پیچیده‌ترین ماشین موجود که در عین حال مانند همان میمون‌ها دچار خشونت غیرمنطقی است.

در «پرتقال کوکی» دولت مطلقه یك بوروکراسی و سلسله مراتب بسیار سازمان یافته است که دگرگون‌سازی ذهنی آخرین موفقیت آن بشمار می‌آید. این شرارت شکل آراسته و پرداخته شده‌ی موضوع «دانش تکنولوژیك بعنوان منبع خشونت» میباشد. در اینجا تکنولوژی نه فقط بشکل داروهائی است که برای نابودکردن آلکس مورد استفاده قرار میگیرند بلکه هنر تکنولوژیك سینما نیز قسمتی از این فرآیند میشود. هنر نیز مانند تکنولوژی همیشه یك نیروی مثبت نیست بلکه بیشتر به‌صورت چیزی غیر اخلاقی یا خنثی است که میتواند بنحوی خردمندانه یا بیخردانه مورد استفاده قرار گیرد و این به‌جامعه‌ای که آن را بکار میبرد بستگی دارد.

دولت فراموش کرده است که سینما باید منبع لذت و تفریح باشد و به‌این ترتیب سینما منحرف میشود تا به خدمت مقاصد مهلکی درآید که در آن از محبت انسانی خبری نیست. تکنولوژی وظیفه‌ی سنتی حفاظت دولت و هماهنگی اجتماعی را انجام میدهد ولی اربابان مکانیکی آن بخاطر نادیده‌گرفتن موجودات انسانی شبیه ابزارهای خود میشوند.

در هر یك از این فیلم‌ها، خشونت نامعقول ولی نهادی در کنار صوری‌ترین آئین یا آخرین پدیده‌ی شگفت‌انگیز تکنولوژی قرار داردو یادر قالب آنها جای گرفته است. دانش تکنیکی یا قواعد رفتاری که بر روبنای صوری یا تکنولوژیك حکمفرماست بخوبی شناخته شده‌اند. تنها چیزی که وجود ندارد خود – آگاهی یا اطلاع از دوام هسته‌ی وحشیگری در بشر است.

کوبریك این عقیده‌ی ساده‌لوحانه را که یك تعلیم و تربیت خوب انگیزه‌های خشونت‌بار را از بین میبرد قبول ندارد. گرچه گناه سنگدلی آلکس رامیتوان به‌گردن والدین با گذشت و یك جامعه‌ی فاسد انداخت و شرارت «**بالینگدون**» نیز تا اندازه‌ای ناشی از جراحت روحی نهفته‌ی اوست ولی اگر «**برایان**» کوچك، پسر مهربان «باری» نیز زنده میماند و رشد میکرد به‌همان اندازه خشن میشد. وقتی که «باری» گلوی «بالینگدون» را میفشارد چهره‌ی فرشته‌وار او شادمانی را نشان میدهد و او هنگام گوش‌دادن به‌داستان‌های شئامت‌بار جنگی نیز همان اندازه لذت میبرد. نه‌فقط او و آلکس وهم‌قطاران «باری» در ارتش (که او را تشویق به‌زد و خورد می‌کنند) از «انجام دادن آن یا تماشا کردن آن» لذت میبرند بلکه شاید خود ماهم تمایل منحرفی بسوی خشونت، حداقل خشونت کوکی روی پرده، داشته باشیم هرچند که مایل نیستیم آن را قبول کنیم.

کوبریك با هر فیلم جدید خود در مورد انگیزه‌ی نامعقول مرکزی برای خشونت که تهدیدی غیر قابل پیش‌بینی برای نظام اجتماعی خرسند و ظاهراً پایدار میباشد، دقیق‌تر و صریح‌تر میشود. فضانوردان بدون واکنش هستند ولی خشونت در کامپیوتر آنها ظاهر میشود. می‌توانیم فرض کنیم که آلکس به‌دولت ملحق میشود ولی نویسنده و قربانی آرامش‌طلب سابق کاردبر میدارد تا حسابش را تسویه کند.

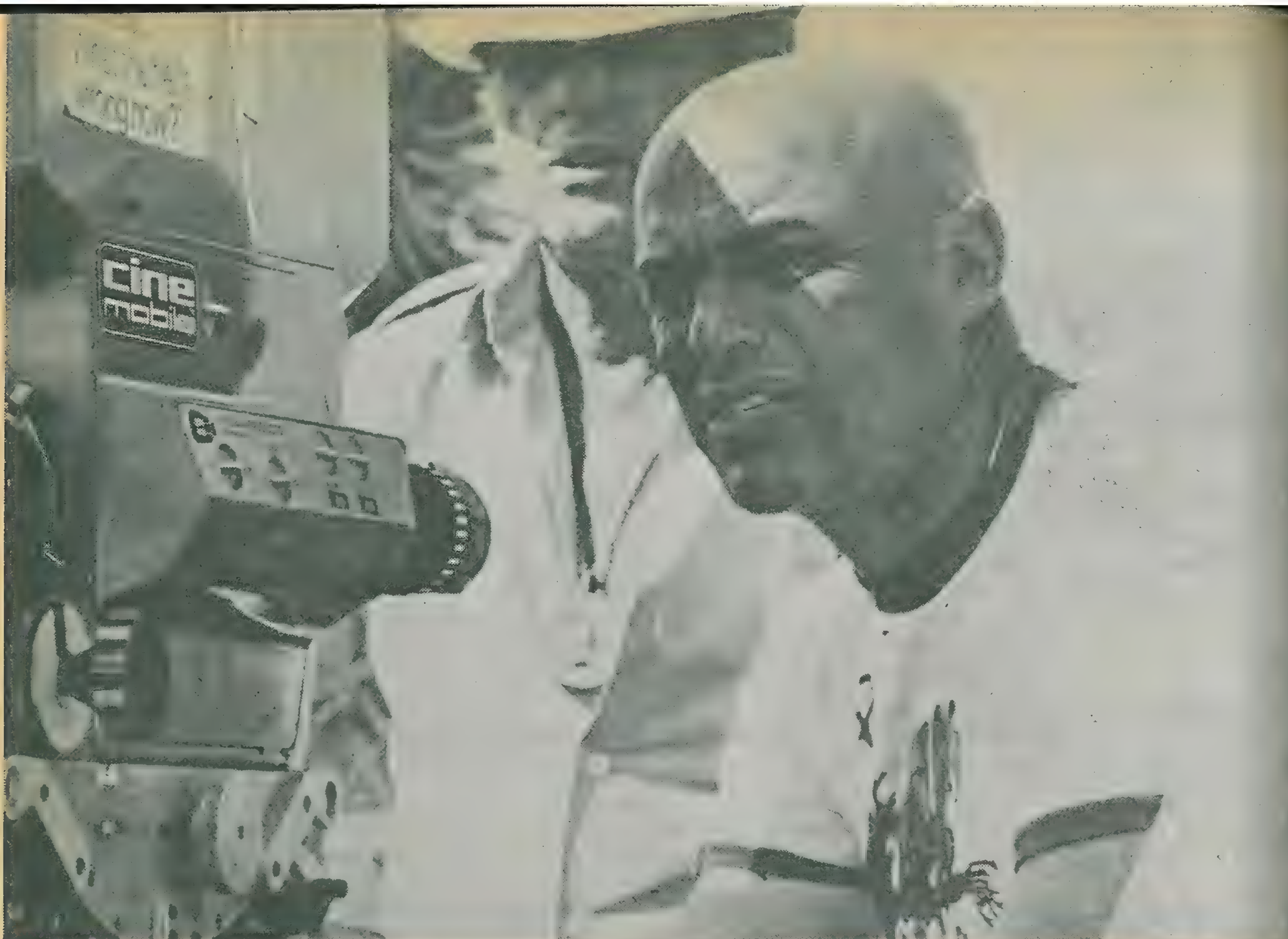
«باری‌لیندون» با اشاره به‌انقلاب فرانسه انفجار نیروی خشونت‌بار تمام آدم‌های ناراضی و بی‌هویت به‌پایان میرسد.

کوبریك همچنین از ۲۰۰۱ تا «باری‌لیندون» بدبین‌تر میشود.

ستاره – کودك معماوار و حیرت‌انگیز رشد می‌کند تا آلکس شریر، با لینگدون سنگدل و «**برایان**» تازپرورده و درضمن خشونت گراشود. هر جامعه با خلق ساختارهای مصنوعی آراسته وپیراسته برای تثبیت دقیق خشونت انسانی خشونت را مخاطب قرار داده است. کوبریك از ما میخواهد که با شناخت هوشمندانه‌ی گذشته‌ی خشونت‌بار خود آینده را طرح‌ریزی کنیم: ما فقط با درك این امر که هنوز هم چقدر شبیه میمون‌ها هستیم می‌توانیم بیشتر شبیه ستاره – کودك شویم.

کوبریك با ابزارهای استدلال تحلیلی وارد بحث نمی‌شود بلکه با تصاویر سخن میگوید و منظور او فقط باتوجه به، برخورد بین‌جدالی که با یك دوربین روی دست فیلمبرداری شده‌است و تصویر دقیقاً ترکیب‌شده‌ی یك کائنات منظم، قابل درك است. ما همچنین می‌توانیم کنار هم قرار گرفتن آنها را به‌عنوان یك وحدت ناآرام و ناکامل– درست مثل خشونت استیلیزه شده، دوئل‌های آئینی و جنگ‌های مکانیکی – تشخیص دهیم. کوبریك تاکید میورزد که اگر ما می‌خواهیم به‌نظمی که مانند تصاویر رنگین روی پرده‌ی سینما سطحی، گذرا و موهوم نیست، دست یابیم باید میمون درون خودمان را رام کنیم. ★

نقل از: سایت‌اند ساوند



TOM GRIES

تام گریز، سینمای ضد مولف

فقدان «تام‌گریز» مسلماً در تاریخ کنونی سینمای آمریکا یك حادثه مهم بشمار نمی‌آید . بااینحال فقدان وی تاحدودی میتواند نمایانگر فقدان «پرفشیونالیسم» در هالیوود باشد . «تام‌گریز» را بمفهوم واقعی و باصطلاح امروزی شاید نتوان یك «مؤلف» دانست ولی در میان فیلمهای سفارشی که ساخته است ، همواره میتوان رگه‌هائی از شخصیت فیلمساز را بازشناخت . چیزی‌که آثار اورا ازفیلمهای فیلمسازان «همه‌کاره»‌ای نظیر «مارك رابسون» و «جان‌گیلرمن» متمایز میسازد.

قهرمان فیلمهای او مرد تنهای میانه‌سالی است که دریك‌لحظه استثنائی اززندگی اقدام بیك عمل متهورانه و سرنوشت‌ساز میکند . نقش این قهرمان را معمولاً چارلتون هستون در بهترین دوره بازیگری‌اش (قبل از بازی در فیلمهای بزرگ تاریخی) برعهده دارد . دراین فیلمها «تام‌گریز» رئالیزم‌را بانوعی رمانتیزم اندوهبار درهم می‌آمیزد و موقعیت‌های اجتماعی قهرمانانش را با دقت وصراحت ترسیم میکند ، ازاین نقطه‌نظر بهترین فیلمهای تلویزیونی‌اش : «مهاجران» و «خانه‌شیشه‌ای» بررسی واقع‌گرایانه‌ای از جامعه امروز آمریکاست که میتوان آن را از جهاتی ادامه راه «ترومن کاپوت» دانست .

با اینحال ، به‌رغم رگه‌های شخصی ، «تام‌گریز» بدون شك بازمانده آخرین کارگردانهای هالیوود بود که هیچگاه شخصیتش را به‌فیلم تحمیل نمیکرد ودرمقام یك «ضد مؤلف سینمای آمریکا» تا حد امکان وجودش را پشت سوژه فیلم مخفی نگاه میداشت. فیلمهای وی ، فیلمهای دسته‌جمعی بودند . فیلمهائی که کارگردان در ساختن آنها از وجود حرفه‌ایهائی مثل «لوسین بالارد» (فیلمبردار) و «جری‌گلداشمیت» (آهنگساز) استفاده برده و فقط هنگامی جای پای او در فیلم دیده میشد که درنگارش فیلمنامه همکاری کرده بود.

شروع کار واقعی «تام‌گریز» در سینما با فیلم «ویل‌پنی» است که دراوج موفقیت«وسترن-اسپاگتی»ها، در زمره وسترنهای کلاسیك سینمای آمریکا درآمد . باآنکه کارنامه سینمائی «تام‌گریز» کارنامه‌ای نامتعادل وگاه مأیوس‌کننده است ، بااینحال اگر مرگ نابهنگام بسراغش نمی‌آمد، مسلماً نامش درزمره بزرگان هالیوود ثبت میشد . وی درطول زندگی‌اش به حرفه‌های مختلف نظیر روزنامه‌نگاری ، مدیریت برنامه ، تهیه‌کنندگی ، فیلمنامه‌نویسی ، کارگردانی سینما وتلویزیون پرداخت با اینحال در هیچیك از آنها بموفقیت چشم‌گیری دست نیافت .

گفتگوی حاضر بسال ۱۹۷٤ هنگام برگزاری فستیوال کان توسط «اکران ۷۷» با وی انجام گرفته که پس از مرگش در شماره ژوئن ۱۹۷۷ این‌مجله برای نخستین‌بار بچاپ رسیده است.

■ شما ابتدا کارتان را درتلویزیون شروع کردید بعد به سینما راه یافتید و مجدداً به‌تلویزیون بازگشتید. چند سال پیش «سیدنی پولاك» در مصاحبه‌ای گفت از اینکه تلویزیون را ترك کرده است خوشحال است.

□ تا پنج شش سال پیش این امر حقیقت داشت. درسال ۱۹۷۰ در نیویورك تایمز مطلبی نوشتم وطی آن تشریح کردم بچه دلیل کسانی که تلویزیون را ترك میکنند دیگر مایل به بازگشت نیستند . ولی حالا وضع

کمی تغییر کرده است ، درست است که دستمزدها در تلویزیون پائین‌تر از سینماست ، ولی اگرانسان بخواهد فیلمی نسبتاً شخصی و تا حدودی متعهد بسازد ، در تلویزیون امکانش بیشتر است و از آن گذشته تعداد بیشتری تماشاگر آن‌را می‌بینند . فکر میکنم تلویزیون رفته رفته مقام واقعی خودش را در ارتباط با جوامع آمریکائی بدست می‌آورد . تلویزیون بکمك فیلمهای مستند و خبری روز بروز نفوذ بیشتری پیدا میکند . درست است که ساختن فیلمهای اجتماعی مثل «مهاجران» در تلویزیون مشکل است ولی در سینما هم ساختن این نوع برای تازه‌کارها زیاد آسان نیست.

■ **قبل از ورود به تلویزیون وساختن نخستین فیلمهایتان ، چه‌کارهائی انجام داده‌اید ؟**

□ حرفه‌های گوناگون داشته‌ام . طی سالهـای ۱۹٤۷ و ۱۹٤۸ مدیر برنامه بودم و با «استنلی‌کریمر»، «جری والد» و «نورمن‌کراسنا» کار کردم . بعداز آن فیلم «مردان هوسباز» اثر «نیکلاس‌ری» را تهیه‌کردم تا اینکه درسال ۱۹٥٥ تصمیم گرفتم خودم کارگردانی کنم با فیلمی بنام «افق جهنم» که امیدوارم شما آنرا نبینید ! بعد به‌تلویزیون رفتم و حدود دویست فیلم را نویسندگی وکارگردانی کردم . طی این مدت یك‌بار جایزه «امی» را برای «چه کسی را میکشید؟» بدست آوردم .

■ **درسینما «ویل‌پنی»را نخستین‌کار قابل‌اهمیت خود میدانید ؟**

□ کاملاً همین‌طور است . «ویل‌پنی» در زمان بخصوصی بنمایش درآمد . یعنی بین دوران فیلمهای موتورسیکلت سواری و جاده‌ای و فیلمهای خشونت‌بار . من هنوز گاهگاهی این فیلم را تماشا میکنم و از آن لذت می‌برم . متأسفانـه این فیلم با شکست تجارتی روبرو شد . بااین‌جهت که افراد گروه فیلمبرداری طی کار تغییر کردند و از طرفی توزیع‌کنندگان فیلم بآن اعتقادی نداشتند .

در لندن این فیلم در سینمائی بنمایش درآمد که از مرکز شهر فاصله زیادی داشت . طوریکه درآگهی‌ها برای یافتن سینما یك نقشه هم چاپ‌کرده بودند ! اغلب تصور میکنند بکمك «چارلتون هستون» موفق بساختن این فیلم شدم ، ولی این‌امر حقیقت ندارد . یکی از دوستان تهیه‌کننده‌ام فیلمنامه این فیلم را نـزد یك تهیه‌کننده دیگر برد واین تهیه‌کننده آن‌را به «چارلتون هستون» نشان داد . «چارلتون هستون» بعداز خواندن فیلمنامه بازی در آن‌را قبول‌کرد مشروط براینکه کسی مثل «ویلیام وایلر» یـا «جورج استیونس» آن را کارگردانی کند . درآن زمان من خیلی بی‌پول بودم . خیلی‌ها خواستند برای این‌فیلمنامه پول‌زیادی بپردازند و حقوق استفاده از آن‌را خریداری کنند ولی من‌تسلیم نشدم و همچنان در مـورد اینکه بایـد خودم آن‌را کارگردانی کنم ، پایداری کردم . من فیلمهائی کـه در تلویزیون ساخته بودم به «چارلتون هستون» نشان دادم و خوشبختانه او از کارهای من خوشش آمد . من برای بازی در این فیلم «رابرت میچم» را در نظر گرفته بودم ولی بالاخره با «چارلتون هستون» توافق کـردم و فیلم را با شرکت او ساختم . نقش مقابل «هستون» را به «جوآن‌هکت» سپردم . قبلاً او را در فیلم «گروه» اثر «سیدنی‌لومت» دیده بودم‌که بازی فوق‌العاده‌ای داشت . خیلی حیف شد کـه او بکارش در سینما ادامه نداد . پسری که در فیلم نقش فرزند «جوآن‌هکت» را بازی میکند ، پسر من است که برای نخستین‌بار مقابل دوربین ظاهر شده‌است.

در فیلم «ویل‌پنی» هدفم تجسم زندگی واقعی یك کابوی درآن زمان بود . بیشتر آنها نمیدانستند چگونه باید یك هفت‌تیر را بکار برد . من میخواستم در این فیلم یك مسئله جهانی را نشان دهم . وقتی ما جوان هستیم دامنه انتخابمان وسیع است . راههای متعددی وجود دارد که میتوانیم انتخاب کنیم . هرچه پیرتر میشویم دامنه این انتخاب محدودتر میشود . «ویل‌پنی» داستان مردی است که خیلی دیر درمقابل این انتخاب قرارمیگیرد . زن باو میگوید :

«دوستت دارم ، با من بمان» مرد جواب میدهد «منهم دوستت دارم ولی نمیتوانم» و این مسئله بیشتر آدمها است . وقتی فرصتی برایشان پیش می‌آیـد تا زندگی‌شان را تغییر دهنـد ، آن‌را نمی‌پذیرند ، چه در مورد کار ، عشق و یا چیزهای دیگر . باین ترتیب زندگی قبلی خودرا همچنان ادامه میدهند درحالیکه ازآن راضی نیستند. «ویل‌پنی» همچنین یکی‌از نخستین فیلمها درباره مرد میانسالی است که با نفس خویش در جدال است . چون این فیلم یك وسترن بود ، کسی متوجه این مسئله نشد ، با این‌حال فیلم سوژه مدرنی داشت و بهمین دلیل از آن خیلی خوشم می‌آید . مثل «پلنگ را نجات بده» . خیلی‌ها از این فیلـم الهام گرفته‌اند . بعضی این را اعتراف میکنند و بعضی هم منکر میشوند. «جین‌کلی» بمن گفت هنگام فیلمبرداری «کلوب اجتماعی چهین» این فیلم را چندبار دیده‌است. ولی «مونت والش» تقلیدی است از فیلم من که کسی آن‌را اعتراف نمی‌کند .

عده‌ای «ویل‌پنی» را با فیلمهای «آنتونی‌مان» مقایسه کرده‌اند . من خودم هیچوقت متوجه این مطلب نشده‌ام . بطورکلی من سعی کرده‌ام تا حد امکان در فیلمهایم ساده باشم و خودم را پشت سوژه مخفی کنم . دوست ندارم که تماشاگر به‌کارگردان یا استیل فکر کند . هیچوقت نخواسته‌ام مثل کارگردانهای امروزی خودم را درفیلم مطرح سازم .

■ **سوژه «شماره یك» که ما درفرانسه ندیده‌ایم، چه بود ؟**

□ فوتبال حرفـه‌ای آمریکائی نه بعنوان یك ورزش ، بلکه بعنوان یك حرفه . درآن زمان موضوع برای مردم زیاد روشن نبود . میخواستم نشان دهم که بازیگران مثل حیواناتی هستند که سرانجام آنها را به‌کشتارگاه می‌برند . آنطور که من میخواستم فیلـم جنبه‌انتقادی نداشت چون بهرحال من بایستی ازهمکاری «اتحادیه ملی فوتبال» استفاده میکردم . اتحادیه باید محتوای فیلم را مورد تأیید قرار میداد . با اینحال «شماره‌یك» درباره مردی بود که می‌بایستی درلحظه‌ای از زندگی‌اش تصمیم نهائی بگیرد . دراین ورزش سن بازنشستگی خیلی‌زود فرامیرسد یعنی حدود چهل‌سالگی. بمحض اینکه یك ورزشکار بانتهای راه رسید بکلی تمام شده است وباید زندگی جدیدی را شروع‌کند . این‌فیلم هم موفقیتی بدست نیاورد .

■ **واقعاً میل داشتید «صدتفنگ» را بسازید یا فقط هدفتان ساختن یك‌فیلم تجارتی بود ؟**

□ بهرحال حالاکه این‌فیلم را ساخته‌ام معنی‌اش این است که خواسته‌ام آن‌را بسازم . حالا با چه هدفی، فرق نمیکند . فیلمنامه این فیلم را دوباره نویسی‌کردم. چیزی که دراین فیلمنامه نظرم را جلب کرده بود ، فشاری‌بودکه دولت مکزیك بسرخ‌پوستان وارد میساخت و همچنین پرسوناژ «گریمز» سوداگر آمریکائی که نقش او را «دان‌او هرلی» بازی میکرد . این پرسوناژ را من به فیلمنامه اضافه کردم . میخواستم نشان دهم‌که برای آدمهای کاسبکار هیچ اخلاقیتی وجود نـدارد و حاضرند برای پول هرکاری بکنند ، البته فیلم خیلی کمتر از «ویل‌پنی» شخصی بود . ازآن گذشته درمونتاژ نهائی آن‌هم دخالتی نداشتم.







بالا : لیدی آیس
وسط : خانه شیشه‌ای
پائین : «تام‌گریز» به هنگام تهیه صحنه‌ای از فیلم «صد تفنگ»

■ درباره «راکوئل ولش» چه میگوئید ؟

□ فکر میکنم او برای این نقش خیلی مناسب بود . ولی بعنوان یك انسان ، موجود وحشتناکی است. بااینحال وقتیکه بخواهد ، میتواند آکتریس خوبی باشد .

■ انقلاب مکزیك از چه جهت مورد توجه شما بود ؟

□ فیلم درباره همه جنبه‌های انقلاب مکزیك نیست . فقط از قتل‌عام عمدی سرخ‌پوستان صحبت میکند که سوژه واقعی فیلم است . همه چیز در دنیا مرتباً تغییر می‌یابد و من میخواستم این تغییرات را از بعضی نقطه‌نظرها نشان دهم . در فیلمهای من ، و دراین فیلم، اشاراتی به‌اروپا وجود دارد .

■ بین «برت رینولدز» و «جیم براون» چه رابطه‌ای وجود داشت ؟

□ اختلاف نژادی ویا قوی‌تر بودن سیاه ازسفید هیچ مفهومی نداشت ، من بهیچوجه تحت تأثیر عقده احساس گناه آمریکائیها درمقابل سیاهان قرار ندارم .

■ درباره «هاوائیائی‌ها» چه‌نظری دارید ؟

□ این‌فیلم که هشت میلیون دلارخرج برداشت، نباید هرگزساخته میشد! آن‌زمان دوره فیلمهای جاده‌ای با بودجه اندك بود . در حقیقت «هاوائیائی‌ها» بدنبال موفقیت فیلم «هاوائی» بکارگردانی «جورج‌روی‌هیل» ساخته شد .

■ و «دیوانگان» با شرکت «جیسون روباردز» و «کاترین راس» کـه در فرانسه بنمایش درنیامده است . . .

□ فیلم سرگذشت آدمهائی بود که یکدیگر را دوست میداشتند و می‌بایستی در یك جامعه شهری پر از خشونت رابطه خودرا حفظ کنند ، میخواستم نشان دهم این خشونت در زندگی آنها ، بی‌آنکه از آن اطلاعی داشته باشند ، چگونه بروز میکند . در یك قسمت از فیلم زن و مرد در آپارتمانشان مشغول صحبت کردن هستند که ناگهان مأموران اف. بی. آی وارد میشوند و با آنها بخشونت رفتار میکنند ، بعد معلوم میشود که آپارتمان را عوضی گرفته‌اند . جای دیگر ، در یك پارك مورد حمله کسانی قرارمیگیرند که از عشق صحبت میکنند ولی درواقع انگیزه‌ای جز نفرت ندارند . در پایان آنها به بن‌بست میرسند ومرد زن را میکشد . فکر میکنم فیلم خوبی بود ولی متأسفانه درست بعد از «قصه عشق» بنمایش درآمد و همه تصور کردند این‌فیلم تقلیدی ازآن‌است . درصورتیکه ابداً شباهتی‌بآن‌نداشت. از طرفی فیلم توسط «سینهراما» خیلی بد توزیع شد . آنها حتی برای ارسال‌کپی فیلم به‌سینماها باندازه کافی پول نداشتند !

■ بنظر می‌آید «سفر بسوی روزباد» فیلم جالبی بوده است .

□ بله . این فیلم درباره پناهگاه سرخ‌پوستان در داکوتای جنوبی بود ، سرخ‌پوستان در آنجا زندگی سختی دارند . در منطقه‌ای با آب‌وهوای فوق‌العاده سرد در فیلم ، جوانی ایده‌آلیست میخواهد به‌زندگی آنان راه یابد ولی سرخ‌پوستان او را نمی‌پذیرند . آنهـا هرکدام به‌جامعه مختلفی تعلق دارند.

■ «خانه شیشه‌ای» اثر «ترومن‌کاپوت» را شما برای فیلم ساختن انتخاب کردید ؟

□ «ترومن کاپوت» فیلمنامه‌ای نوشته بود که باتفاق از داستان آن فیلمنامه جدیدی تهیه کردیم . «خانه شیشه‌ای» یکی از فیلمهای مورد علاقه من است که آن‌را طی هفده روز و با ۴۵۰هزار دلار ساختم . مردم ومنتقدین پیام فیلم را دریافتند و ازآن استقبال کردند . در این فیلم مثل سایر فیلمهائی کـه درباره زندان ساخته میشود ، هسته اصلی خشونت مطلق بود و سعی کرده بودم در فضاسازی به‌واقعیت نزدیك باشم : فیلم مثل یك موزائیك میمانـد . اگر دو یا سه تکه کوچك آن را بردارید ، بی‌آنکه کسی متوجه شود ، درمجموع کمبود آنها بخوبی حس خواهد شد.

■ زندان درواقع توصیفی ذره‌بینی از جـامعه آمریکائی نبود ؟

□ دقیقاً . یك نفر گفته است : «هرسیستم معرف کشوری است کـه آن‌را بوجود آورده است» . منهم در فیلم همین مطلب را بیان کرده‌ام . «خانه‌شیشه‌ای» را در یك زندان دولتی واقعی با زندانیان واقعی در ایالت یوتا ساختم. جلب موافقت هرزندان دیگری برای فیلمبرداری خیلی آسان بود ولی این زندان را بخاطر اینکه برای کار دوربین مناسب بود انتخاب کردم .





بالا : گریز

پائین : گذرگاه بریکهارت (درتهران : فرانتزازکشتار)

بخصوص اهمیت داستان را تحت‌الشعاع قرار میدا
تماشاگران معمولاً به هنرپیشگان بیش از داستان تو
میکنند . عنوان «خانه شیشه‌ای» این مفهوم را د
که هیچکس در زندان از نگاه سایرین پنهان نمیمان

■ **و فیلم دیگرتان «لیدی‌آیس» که در فرا نمایش داده نشده است ؟**

☐ این فیلم بهیچوجه یك فیلم شخصی نبو من سومین کارگردان فیلم بودم . اولی مرخص شده دومی (جان‌گیلرمن) آن‌را رها کرده بود و من ناچ همه چیز را از صفر شروع کـردم . فیلمنامه پای نداشت و من سه پایان مختلف برای آن فیلمبردار کردم . داستان درباره زنی (جنیفر اونیل) بود ک رهبری یك گروه دزدان جواهر را برعهده داشت «دونالد ساترلند» نقش کارآگاه بیمه را بازی میکر کـه در جستجوی جواهرات بود و «رابرت دووال کارآگاهی بود که باید زن را توقیف میکرد درحالیک زن عاشق او میشد . فیلمی دراین نوع . . .

■ **نقش «تنسی ویلیامز» در«مهاجران» چه بو بخصوص درفضاسازی خشونت‌بار جنوب؟**

☐ با «تنسی ویلیامز» تفاهم کامل داشتیم زیر او این واقعیت را دریافته بود که تنها نام وی برای م کافی است . وی این داستان را انحصاراً برای ما نوشت بود ولی این‌مطلب اهمیتی نداشت . حضور او بما جرئ و جسارت بیشتری می‌بخشید . درواقع فیلمنامه این‌فیل را «لانفورد ویلسون» نوشت که قبلاً نمایشنامه‌ها متعددی نوشته‌بود واین اولین‌فیلمنامه او بود . ازطرفی در جنوب خودبخود خشونت وجود دارد و تنها درآثا «تنسی ویلیامز» نیست که خشونت را مشاهده میکنیم . هرفیلمی میتواند این خشونت را نشان دهد . خیلی‌ه جنوب را فقط از دید «تنسی ویلیامز» میشناسند . مث این‌میماندکه انگلستان را فقط در تابلوهای «هوگارث» یا رمانهـای «چارلز دیکنز» یا اسپانیا را در آثـار «ال‌گرگو» ببینیم که البته ممکن است این امر واقعیت داشته‌باشد ولی‌مثل تصویری دفورمه‌ای دریك‌آئینه است.

■ **«مهاجران» هم‌اکنون روی پرده‌است. اینطور حس میشود که موقعیت کارگران کشاورزی طی چهل سال یعنی از زمان «خوشه‌های خشم» تغییری نیافته است .**

☐ همین‌طور است . مسائل جنوب همان مسائل قدیمی هستند . در «مهاجران» آدمها هیچ نقطه اتکائی ندارند . آنها صاحب هیچ چیز نیستند و هیچوقت هم نبوده‌اند . در فیلم پسر جوان در جستجوی کار به‌شهر میرود تا شاید از این طریق مشکل زندگی‌اش را حل کند ولی این‌کار هم راه حلی برای مشکل او نیست . مشکل او را فرهنگ و تجربه حل میکند خشونت هم نمیتواند راه حل مناسبی باشد . ولی خیلی‌ها از روی ناامیدی باین راه حل متوسل میشوند.

■ **نقش «رهبرگروه» درفیلم چیست؟**

☐ او عده‌ای را جمع میکند و خرج روزانه آنها را می‌پردازد . بعد برحسب نوع کشت به مزرعه‌دار قیمتهائی پیشنهاد میکنـد و با هم به‌توافق میرسند . باین‌ترتیب رهبرگروه تمام دستمزد کارگران را دریافت میدارد و از این طریق پول زیـادی بدست می‌آورد وصاحب اتومبیل وخانه میشود . کارگران سعی میکنند از اردوگاه بگریزند ولی پلیس آنها را تحت تعقیب قـرار میدهد . من در فیلم یکی از این سکانسها را فیلمبرداری کردم . سه مرد اقدام به‌فرار میکنند ولی پلیس آنها را دستگیر میکند و مضروب میسازد . این سکانس در تلویزیون بدلیل اینکه خیلی طولانی است ، حذف شده‌بود . ولی درنسخه‌ای‌که قراراست درسینماها بنمایش درآید این‌سکانس‌را اضافه خواهم‌کرد. بازیگرها





مشکل ، جلب اعتماد زندانیان بود که نسبت بهمه‌چیز بدبین‌هستند . اغلب‌آنها مسلح بودند درحالیکه نگهبانان سلاحی در اختیار نداشتند . بعضی‌ها نیز خشونت زیادی از خود نشان میدادند . کارهای مقدماتی این فیلم خیلی بطول انجامید . من درباره زندانها تحقیقات زیادی کرده بودم و هم‌اکنون فیلم تازه‌ای را بنـام «انفجار» آماده میکنم که داستان آن سرگذشت مرد جوانی است که بجای رفتن به‌خدمت سربازی به‌زندان میرود .

هنگام فیلمبرداری «خانه شیشه‌ای» فیلمنامه‌نویس را با خودمان به زندان بردیم تا درجزئیات صحنه‌هـا براساس واقعیات تغییراتی بدهد . گروه فیلمبرداری خیلی‌کوچك بود وخیلی سریع کار میکردیم . هنرپیشه سرشناس‌هم نداشتیم زیرا وجود یك «ستاره» سایرعوامل،

بالا : هاوائیئی‌ها
پائین : دیوانگان

حرفه‌ای هستند باستثنای دو یا سه نفر که واقعاً کشاورز می‌باشند.

■ گویا در سه ایالت آمریکا برای شما مشکلاتی آمد ؟

□ بله . در فلوریدا نزدیك بود کارگرها ما را بزنند . در مریلند کارگرها مؤدب‌تر بودند ولی ...حیه همکاری نداشتند . ناچار به فرماندار ایالت تلفن ...ردم ولی نتیجه‌ای نگرفتم و سرانجام به ویرجینی ...یم . در آنجا بما گفتند لطفاً مزاحم نشوید تا اینکه ...خره موفق شدیم در نیوجرسی جنوبی فیلمبرداری ...یم . زیرا که این ایالت درآن هنگام قوانینی به‌نفع ...رگران مهاجر تصویب کرده بود . بااینحال از ما ...واستند که در فیلم اسمی از ایالت نبریم . بطورکلی ...ضع این‌کارها دربعضی‌ایالات بدتر ازوضع سیاه‌پوستها ...ت . می‌بینید که فیلم در چه شرایط سهلی ساخته شد ! ... اینحال «مهاجران» در شش مورد نامزد دریافت جایزه «امی» شد ازجمله برای‌تهیه‌کنندگی وکارگردانی ...همین موضوع مرا تسکین میداد.

■ در مورد وضع فعلی سینمای آمریکا چه‌نظری دارید ؟

□ من برعکس «رابرت آلتمن» ، فکر میکنم ...ضع آنقدرها هم بد نیست . تماشاگرها نسبت بسابق ...یشتر و متنوع‌تر شده‌اند . موفقیتهای بزرگ نصیب فیلمهائی میشود که انسان از دیدنشان احساس شرم نمیکند . مثل «نیش» و «جن‌گیر» . بنظر می‌آید که ...نعت سینما یکی از بهترین دورانهای تاریخ خود را طی میکند . به‌عقیده من مشکل سینمای امروز دراینست که خیلی از فیلمسازها فقط به‌تکنیك و زاویه دوربین می‌اندیشند و قلب و روح را فراموش میکنند . من کارهای فیلمسازانی مثل «سیدنی پولاك» ، «ریچارد سارافیان» و «ویلیام فریدکین» را خیلی دوست دارم. ...هم اینست که انسان از دیدن فیلم خودش احساس ...الت نکند . چیزی که این روزها زیاد اتفاق می‌افتد .

فیلموگرافی

سینما (کارگردانی)

۱۹۵۵ – **افق جهنم**
۱۹۵۷ – **دختری درچوب**
۱۹۶۷ – **ویل‌پنی**
۱۹۶۸ – **صد تفنگ**
۱۹۶۹ – **شماره يك**
۱۹۷۰ – **هاوائیائی‌ها**
۱۹۷۰ – **دیوانگان**
۱۹۷۲ – **سفر بسوی روزباد**
۱۹۷۳ – **لیدی آیس**
۱۹۷۵ – **انفجار**
۱۹۷۶ – **گذرگاه بريك‌هارت**
۱۹۷۷ – **بزرگترین**

تلویزیون (کارگردانی)

«تام‌گریز» آنطور که خودش میگوید بیش از دویست فیلم در تلویزیون ساخته است که ذکر تام تمام این فیلمها کاری دشوار است . بهمین‌جهت فقط به مهم‌ترین فیلمهای تلویزیونی وی در این فیلموگرافی اشاره شده است.

۱۹۷۱ – **EARTH II**
۱۹۷۲ – **خانه شیشه‌ای**
۱۹۷۳ – **دعوت به‌خطر**
۱۹۷۳ – **رابطه**
۱۹۷۳ – **مهاجران**
۱۹۷۵ – **Q B VII**





۱۹۷۶ – **آشفتگی**

سینما (تهیه)

۱۹۵۲ – **مردان‌هوسباز** (کارگردان: نیکلاس‌ری)
۱۹۵۳ – **مغز دونـاوان** (کارگردان : فلیکس فیست)
۱۹۵٤ – **شکارچیان اعماق** – فیلم مستند (کارگردان : نامعلوم)

سینما (فیلمنامه)

۱۹۵۱ – **THE BUSHWACKERS** (کارگردان : رودنی آماتو)
۱۹۵۵ – **کینگ دایناسور** (کارگردان : برت . آی . گوردون)
۱۹۶۰ – **موستانگ** (کارگردان : نامعلوم)

نقل از : اکران ۷۷

بالا : ویل پنی
پائین : صد تفنگ


STIVAL INTERNATIONAL DU FILM DE CANNES

festival international du film cannes 1977

گزارشی کوتاه از سی‌امین دوره جشنواره کان ۱۹۷۷

کان – نویسندگان «سینما ٦» – سی‌امین‌دوره‌جشنواره کان‌قرار‌بود از ۱۲ تا ۲۸ مه برگزار شود. اما چند روز قبل ازشروع کار، «موریس بسی» مدیرجشنواره رسماً اعلام کرد که بعلت کمبود فیلمهای خوب، دو روز ازمدت برگزاری کاسته میشود. به این ترتیب، افتتاح درروز ۱۳ مه صورت گرفت وجوائز در ۲۷ مه توزیع گردید.

درمقایسه با چند دوره قبلی، این نکات را می‌توان ازمشخصات اصلی «کان» امسال ذکر کرد:

۱ – تعداد برنامه‌هائی‌که سازمان جشنواره رأساً عرضه میکرد افزایش‌یافت. بهمین علت، چون سالن اصلی وسالن «ژان‌کوکتو» واقع درکاخ جشنواره‌ها دیگر کافی نبود، مسئولان جشنواره با لیاقت ودقت فنی قابل تحسینی سالن جدیدی درجنب کاخ (سالن میرامار) آماده کرده بودند که ازنظرمشخصات فنی وزیبائی شایان توجه بود. گروه ایرانی شرکت‌کننده طبیعتاً بیاد جشنواره تهران افتادند که هنوز بدنبال یك تصویر «نِت» ویك صدای بدون انحراف فاحش میگردد!

۲ – در برنامه‌مسابقه، غالب فیلمها وبخصوص اکثریت آثارباارزش، مسائل زن، یکپارچگی‌زن، تشخص زن‌ومسائل زن، و خلاصه «زنیّت» «زن» را مطرح میکردند، که البته منظورهمان «زنانگی» نیست.

۳ – آراء هیئت داوران برای‌گروه زیادی، منجمله نویسندگان این نشریه، غافل‌کننده بود.

٤ – دربرنامه‌های جنبی، بزحمت فیلم واجد ارزشی دیده میشد.

٥ – اگر درسالهای گذشته، «کان» نیم نگاهی‌گذرا به دنیای سوم داشت، امسال این «دنیا» دیگرمطلقاً محلی‌ازاعراب نداشت. تك‌وتوکی فیلم ازسنگال، الجزیره، کویت وغیره توسط سازمانهای دیگر عرضه شد. همین وبس.

٦ – اینك با قاطعیت می‌توان گفت‌که «کان» کنگره عظیمی برای خریداران وفروشندگان است. خالقین واقعی آثارسینمائی یا غائبند، یا حاضرند اما کسی اعتنائی به‌آنها ندارد. پس ازیکروز اقامت درهتل کارلتون، «رابرت‌آلتمن» کارگردان‌بزرگ‌آمریکائی دست هنرپیشگانش را گرفت و گفت: «بیائید ازاین زباله‌دانی برویم». «موریس‌بسی»، مدیرجشنواره کان، ازفرصت هرمصاحبه‌ئی استفاده میکرد تا بگوید «هنر سینما مرده است وآینده‌ئی ندارد». وی‌گویا حدود شصت‌وشش هفت سال دارد. اما صحبت ازاینست که سال آینده جایش‌را به «ژیل ژاکوب» چهل‌وچند ساله خواهد دادکه بیشتر از او به‌آینده سینما ایمان دارد.

۷ – نخستین اجلاس رسمی «کنفرانس سالانه مدیران‌جشنواره‌های بین‌المللی فیلم» درچهارچوب «کان» امسال برگزار شد. نشستندوگفتند وبرخاستند، وقرارگذاشتند هرسال همین‌کار را تکرارکنند!

۸ – روبرتو روسلینی، رئیس هیئت داوران، همه‌کارگردانان فیلم ازملیت‌های مختلف را دعوت‌کرد که درجلسه‌ئی به ریاست او، به مسائل حرفه‌ئی فیلمسازان و «مسئولیت اخلاقی‌کارگردانان» بپردازند. اما جلسه باحضور صدها خبرنگار، فیلمبرداروعکاس شروع شد وازهمان ابتدای‌کار پیدا بودکه بیشتر یك «شو» است تا یك جلسه جدی بحث‌های سازنده.

۹ – هوا غالباً خوب نبود وامکان رفتن به پلاژ نمیداد، که داد گروه‌های وسیعی ازشرکت‌کنندگان را درآورده بود. اعتراض‌ها بخوبی نشان میداد که متأسفانه برای بسیاری از «علاقمندان سینما» آب دریای مدیترانه مهم‌تر ازفیلمهائی است‌که ازچهارگوشه جهان آمده‌اند. این‌البته اشکال شرکت‌کننده است، ونه جشنواره.

۱۰ – دوتن ازهمکاران سابق جشنواره تهران‌که اینك مقیم فرانسه هستند در «کان» امسال مشاغلی داشتند، خانم «مهشید اشراقی» درمقام مسئول روابط عمومی «دوهفته‌کارگردانان» وخانم «اعتمادمقدم» بعنوان معاون سردبیر بولتن روزانه انگلیسی.

برنامه‌های سازمان جشنواره کان

الف: برنامه مسابقه

هفت فیلم‌کوتاه وبیست‌وهفت فیلم بلندکه چهارتایشان «خارج از

مسابقه» بودند بنمایش درآمدند.

فیلمهای بلند: فرانسه با چهارفیلم (**تاکسی بنفش** از «ایوبواسه» — **کامیون** از «مارگریت دوراس» — **مراسم تحلیف** از «رنه فره» — **انجیل** از «مارسل کارنه»، این آخری خارج ازمسابقه)، ایالات متحده آمریکا با چهارفیلم (**سه زن** از «رابرت آلتمن» — **بسوی افتخار** از «هال اشبی» — **ماشین‌شوئی** از «مایکل‌شولتز» — **شوت محکم** از «جورج روی‌هیل»، این آخری خارج ازمسابقه)، ایتالیا با چهارفیلم (**یك روزبخصوص** از «اتوره اسکالا» — **یك خرده خرده بورژوا** از «ماریو مونیچلی» — **پدر سالار** از «برادران تاویانی» — **اطاق اسقف** از «دینوریزی»، این آخری خارج ازمسابقه)، یونان با دوفیلم (**ایفی‌ژنی** از «میکائل کاکویانیس» — **شکارچیان** از «آنجلوپولوس»)، کانادا با دوفیلم (**ژ. آ. مارتین عکاس** از «ژان بودن» — **کشورقدیمی که رمبو در آن مرده** از «ژان‌پیرلوفور»)، آلمان‌فدرال با دوفیلم (**تصویردسته‌جمعی با زن** از «الکساندر پترویچ» — **دوست آمریکائی** از «ویم وندرس»)، انگلستان با دوفیلم (**دوئل کنندگان** از «ریدلی اسکات» — **شادی سیاهان** از «آنتونی سیمونز»)، سوئیس با یك فیلم (**دانتل دوز** از «کلودگورتا»)، سوئد با یك فیلم (**بنگ** از «یان تروئل»)، اتحاد جماهیرشوروی با یك فیلم (**یتیمان** از «نیکولای گوبنکو»)، اسپانیا با یك فیلم (**الیزا عشق من** از «کارلوس سائورا»)، مجارستان بایك‌فیلم (**قصه‌های بوداپست** از «ایشتوان ژابو»)، یوگسلاوی با یك فیلم (**خفقان** از «ولاتکو گیلیك»)، مکزیك با یك فیلم (**په‌له** از «فرانسوا ریشنباخ»، مستند خارج ازمسابقه).

اینگفته صاحبنظران کشورهای مختلف که گفتند درمیان این آثار شاهکاری دیده نشد حقیقت دارد. اما نویسندگان «سینما ۶» با این نظر که همه فیلمها بی‌ارزش بودند موافق‌نیستند. آثارموردعلاقه آنها عبارتند از: «سه زن» از «رابرت آلتمن»، «الیـزا عشق من» از «کارلوس سائورا»، «پدرسالار» از «پائولو» و «ویتوریوتاویانی»، «دانتل‌دوز» از «کلود گورتا» وبالاخره «ایفی‌ژنی» از «میکائل کاکویانیس» — درمرحله بعدی، فیلمهائی چون «بسوی افتخار» و «یك روزبخصوص» را نیز نمیتوان آثارکم‌ارزشی خواند.

ب: ماضی ترکیبی

تحت این عنوان بسیارزیبا (که متأسفانه بعلت معنی‌مضاعفی که دارد کاملاً قابل‌ترجمه نیست)، جشنواره‌کان امسال برنامه‌ئی ابتکاری‌وجالب عرضه کردکه جای تحسین فراوان دارد.

دراین برنامه، نه فیلم بلند ونیمه بلند عرضه شدندکه همگی‌ازطریق مونتاژ مدارك وتصاویر وفیلمهای‌گذشته، بنحوی با سینما وتاریخچه آن، اشاعه‌اش درسرزمین‌های مختلف، وبالاخـره گرایشهایش درزمان‌های تاریخی خاص سروکار داشتند. این بهترین برنامه کان وبرای علاقمندان واقعی سینما بسیار راضی‌کننده بود.

ج: چشمان بارور

چندین سال است‌که تحت این عنوان فریبنده (اقتباس از «کلودل» نویسنده بزرگ‌فرانسوی)، جشنواره‌کان یك سلسله فیلم‌که بنحوی‌مستقیم با هنرهای دیگر (نقاشی، موسیقی، اپرا، تآتر، باله، شرح زندگی هنرمندان، ووو....) سروکار دارند عرضه می‌کند. هفده فیلم دراین قسمت عرضه شدکه هیچیك درخشان نبودند.

د: هوای زمان

برنامه‌ئی مشابه «سینما چشم وگوش دارد» درجشنواره تهران، که به‌آثارمستند طویل اختصاص دارد. پانزده فیلم دراین قسمت عرضه شد که ازمیان آنها، «**زیبائی اندام**» از «جورج باتلر» و «جروم گری» و

«**منطقه کارلان** — ایالات متحده» اثر «باربارا کاپل» هـردو محصول آمریکا (اولی درباره مزدانی‌که درکار ورزش زیبائی اندام و... عنوان‌آقای تمام دنیا هستند، ودومی‌درباره اعتصاب‌کارگران‌معدن بروک... درایالات‌کنتاکی) ازارزشهائی استثنائی برخوردار بودند.

برنامه‌های «انجمن کارگردانان فرانسوی فیلم»

مثل هرسال، این انجمن دوبرنامه برگزارکرد: یکی «چشم‌ا... سینمای فرانسه» شامل تعدادکثیری فیلم فرانسوی‌که طی دوازده... گذشته ساخته شده‌اند ودیگری «دوهفته‌کارگردانان» تحت‌نظر «پیرها... دولو» که دراینجا موردنظر ماست.

دراین برنامه هفت فیلم‌کوتاه (ازفرانسه — یونان — مجارستان... سوئیس و ایالات متحده‌آمریکا) و نوزده‌فیلم بلند — دو فیلم از هریك... کشورهای فرانسه، دانمارك، پرتقال وسوئد، ویك فیلم ازیازده‌ک... دیگر منجمله اکوادور، موزامبیك، سنگال، تونس وکویت بنمای... درآمد. گفتنی آنکه فیـلم فرانسوی «**شیطان**»، احتمالاً آخرین ا... کارگردان بزرگ وسالمند «روبر برسون» که قراربود نمایش اختتام... این‌برنامه باشد سرانجام ازگردونه خارج شد، چراکه «برسون» درآخر... لحظه تجهیزات فنی سالن سینما «استار» راکه محل برگزاری «دوهف... کارگردانان» بود برای نمایش فیلمش‌کافی ندانست.

دواثر ازفیلمهای این برنامه دارای ارزشهای نسبی بودند: «چ... **معلم را بکشیم؟**» از «سیلویوناریزانو» کانادائی، «**سدو**» از «عثما... سمبنه» سنگالی، اما اثر درخشانی‌کـه دراین قسمت عرضه شد، یعن... «**نه ماه**» بکارگردانی مارتا مشاروس مجار، قبلاً درپنجمین جشنوا... تهران جوایزی ربوده بود.

برنامه «انجمن منتقدان فرانسوی فیلم»

هفت فیلم طویل ازالجزیره، کانادا، آلمان فـدرال، مکزیك... اتحاد جماهیرشوروی، فرانسه وژاپن برنامه «هفته منتقدان» را تشکی... میداد. تنها اثر قابل ذکر درمیان آنها، «**بیست روز بدون جنگ**» محصول شوروی وبکارگردانی «الکسی‌گرمان» است. بنظر میرسد‌ک... سینمای شوروی‌دارد بتدریج ازنظر کیفی اوجی‌دوباره میگیرد. گواینک... شاهکار دهساله اخیر این سینما، و احتمالاً بهترین فیلم فصل سینمائ... ۷۷ — ۷۶، که می‌بایست بحق جایزه اول پنجمین جشنواره تهران ر... بگیرد ولی نگرفت، همان «**برده عشق**» نیکیتا میخالکوف است‌که یکی... ازکشف‌های بزرگ رویداد ایرانی بحساب میآید. این‌کارگردان احتمالاً درآینده نامی همردیف تارکوفسکی خواهد یافت.

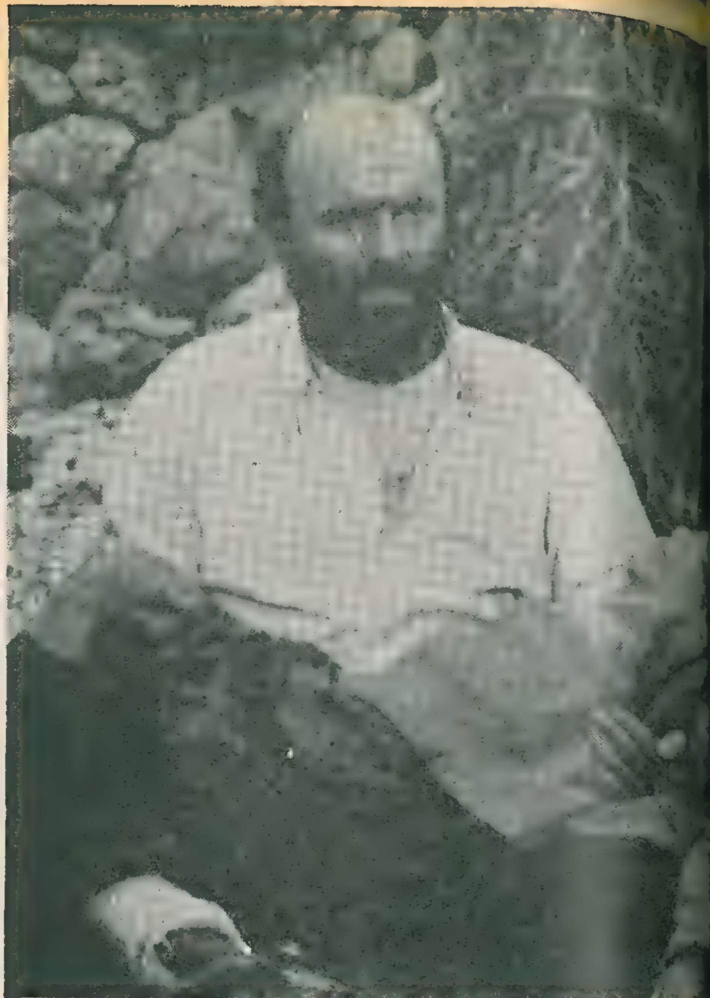
برنامه «صنف تهیه‌کنندگان فرانسوی فیلم»

که همان بازارفیلم‌گسترده کان است با نمایش فیلمها درسینماها... عمومی کوچه‌آنتیب آغاز گردید— امسال آمار رسمی تعدادفیلم‌وتعدادخریدا... وفروشنده منتشرنشد، ویا بدست ما نرسید. با اینحال بنظرمیرسدک... تعداد فیلمها ازدو سه سال‌گذشته کمتربود وشاید از ۲۵۰ تجاوز نکرد... درعوض تعداد تجار حاضر درکان بیشتر ازسالهای پیش بود ومنجمله... گروه قابل توجهی ازخریداران ایرانی «بنجل» ها را دروکردند.

نکته قابل بیان دربازار امسال آنکـه بخوبی روشن بود ساختن... فیلم‌های ارزان پورنوگرافیك بتدریج متروك میشود ودرعوض تهی... فیلم‌های ارزان ترسناك رونق دارد ومدروز است.

داوران وجوایز

هیئت داوران بریاست «روبرتو روسلینی»، و بعضویت خانمه... بنوات‌گرو، پاولین‌کیل ومارت‌کلر، وآقایان نسوگان آگبل مانیون...









بالا راست : پدرسالار (بهترین فیلم جشنواره کان ۷۷ – اثر برادران تاویانی) – بالا چپ : الیزا عشق من – برنده بهترین بازیگر مرد برای «فرناندوری»
پائین راست : دوئل‌کنندگان (برنده جایزه بهترین اثر نخستین – اثر : ریدلی اسکات) – پائین چپ : ماشین‌شوئی (برنده جایزه بهترین موسیقی متن برای «نورمن ویتفیلد») .

آناتول دومان ، ژاك دمی ، كارلوس فوئنتس ويوری اوزروف ، جوا
را به شرح زير اهداء كرد :

– جايزه بهترين فيلم به «**پدرسالار**» ايتاليائی .

– جايزه بهترين بازی زن مشتركاً به **شرلی دووال** در «**سه زن**» آمريكائی وبه **مونيك مركور** در «**ژ. آ. مارتين عكاس**» كانادائی .

– جايزه بهترين بازی مرد به **فرناندوری** در«**اليزا** ، **عشق من**» اسپانيائی .

– جايزه بهترين اثر نخستين (پيش‌بينی نشده) به **ريدلی اسكار** برای «**دوئل كنندگان**» انگليسی .

– جايزه بهترين موسيقی فيلم (پيش‌بينی نشده) به **نرمن وينتفيلد** برای «**ماشين‌شوئی**» آمريكائی .

ضمناً علی‌رغم تمام تلاشهای قهرمانانه «موريس‌بسی» مديرجشنواره، داوران تصميم گرفتند كه جايزه بهترين كارگردانی وجايزه مخصوص هيئت داوری را ، علی‌رغم مقررات جشنواره كه دراين مورد صراحت دارد، اهدا نكنند .

مراسم اهدای جوايز با سروصدای اعتراض‌و «هو» درسالن همراه بود ، كه اين مورد البته در «كان» بی‌سابقه نيست .

* * *

واما نويسندگان شركت‌كننده «سينما ٦» درجشنواره «كــان» اهدای جوايز درتركيب زيررا ترجيح ميدادند :

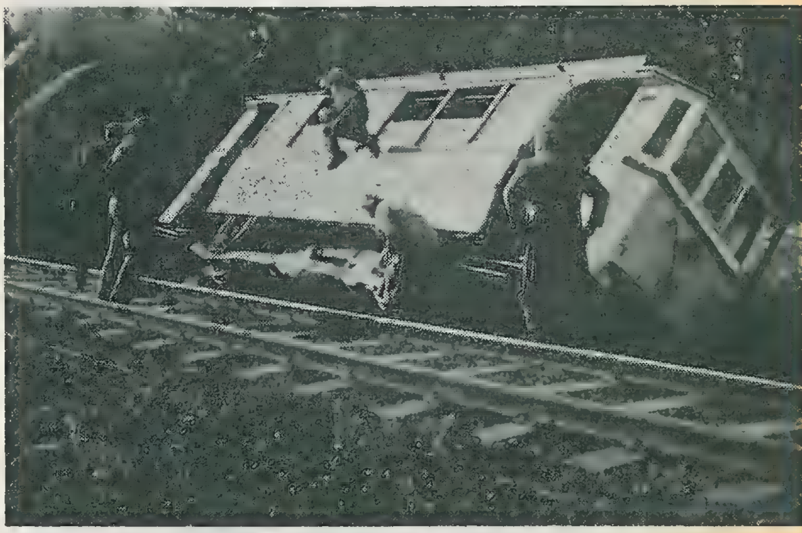
جايزه بهترين فيلم : «**سه زن**»
جايزه مخصوص هيئت داوری : «**پدرسالار**»
جايزه كارگردانی : «**اليزا، عشق‌من**» به«كارلوس‌سائورا»
جايزه بازی زن : **اليزابت هوپــر** در «**دانتل‌دوز**» و «**سوفيالورن**» در«**يكروزبخصوص**»
جايزه بازی مرد : **ديويد كارادين** در «**بسوی افتخار**»
ويك جايزه بخاطرزيبائی نقشی وصحنه‌آرائی به «**ايفی‌ژنی**» .

درمورد جوايزفيلمهای‌كوتاه ، هيئت داوری تصميم‌های صحيح وهوشمندانه زيررا اتخاذكرد :

جايزه بزرگ : «**مبـــارزه**» اثر مارسل يانكوويچ – مجارستان
جايزه مخصوص هيئت داوران : «**ازكاوالسكانتی**» اثر «گلوبر روشا» (برزيل) .

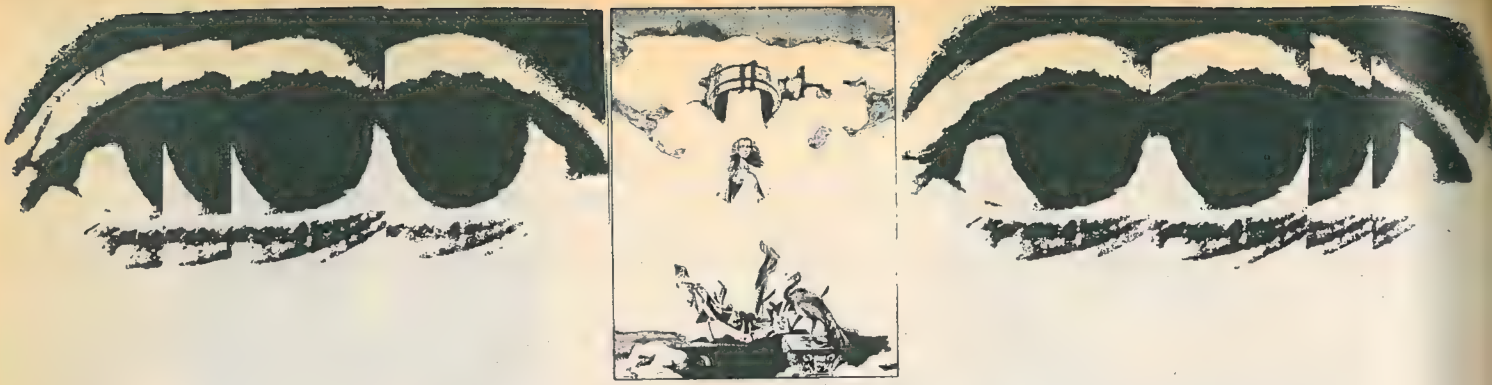
★







بالا : سه زن اثر «رابرت آلتمن» كه بخاطر بازی «شرلی دووال» جايزه گرفت وباعتقاد مفسرين ، استحقاق دريافت جايزه بزرگ جشنواره را داشت .
وسط : نمائی ازفيلم «مبارزه» اثر «مارسل يانكوويچ» ازمجارستان – كه منتقدين آن را بشدت ستودند ولی جايزه‌ای نگرفت .
پائين : «اليزابت هوپر» بازيگر نقش اصلی فيلم «دانتل دوز» كه شايسته دريافت جايزه بهترين بازيگر زن را داشت .



نگاهی به فیلم‌های مسابقه «کان» - ۱۹۷۷

سی‌امین دوره‌فستیوال کان‌ازسیزدهم‌تابیست‌وهفتم ماه مه با شرکت‌چهل‌هزارتن از حرفه‌ایهای سینما، روزنامه‌نویسان و دوستداران رویدادهای سینمائی برگزارگردید. هیئت داوران این دوره فستیوال‌کان‌عبارت بودند از : **روبرتو روسلینی (رئیس‌هیئت داوران) ــ نسوگان آگبلماگنون ــ آناتول دومان ــ ژاك‌دمی ــ کارلوس فوئنتس‌ــ بنوآگرولت ــ پولین‌کائل ــ مارت‌کلر ــ یوری‌ازروف .**

فیلم‌های سی‌امین دوره فستیوال در هشت بخش به‌این شرح بنمایش درآمدند: مسابقه ــ هوای زمان ــ چشمان بارور ــ هفته‌منتقدین‌ــ دوهفته‌کارگردانها ــ چشم‌انداز سینمای فرانسه ــ بازار فیلم و یك بخش جدید تحت عنوان : ماضی ترکیبی .

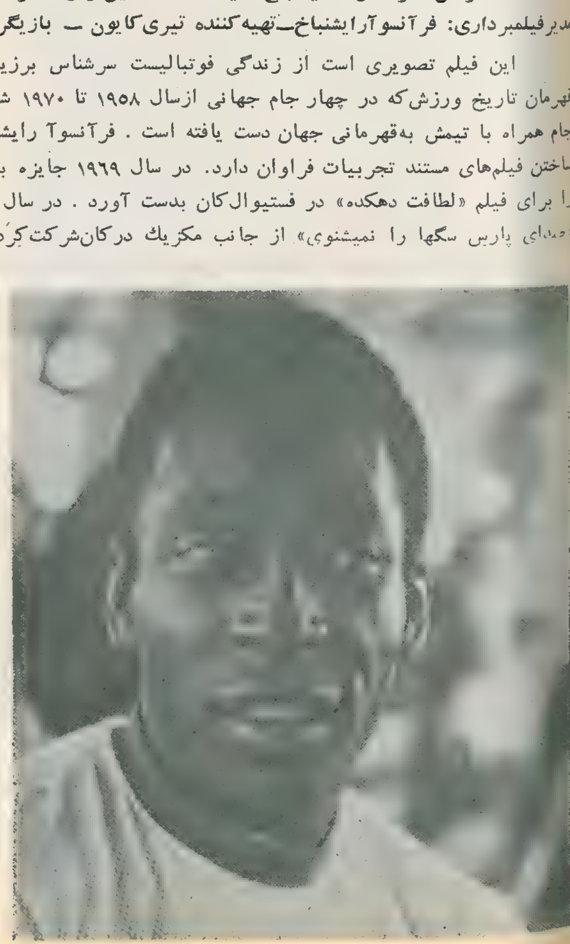
در این بخش بیست‌وهفت فیلم ازچهارده‌کشور نمایش داده شدکه ازاین‌تعداد چهار فیلم خارج از مسابقه قرار داشت . کشورهای آمریکا و ایتالیا هرکدام‌باچهار فیلم ، فرانسه و انگلستان هر کدام با سه فیلم در بخش مسابقه حضور داشتند. تنها هفت فیلم ازشش‌کشور سهم فیلم‌های‌کوتاه مسابقه را تشکیل میداد . فستیوال با «اتاق اسقف» افتتاح شد و با نمایش «شوت محکم» اختتام یافت .

*

پله (مکزیك – خارج از مسابقه)

کارگردان: فرآنسوآ رایشنباخ‌ــ فیلمنامه: ژاکلین‌لوفور، فرآنسوآ رایشنباخ‌ــ مدیرفیلمبرداری: فرآنسوآرایشنباخ‌ــ تهیه‌کننده تیری‌کایون ــ بازیگران: پله‌وسایرین.

این فیلم تصویری است از زندگی فوتبالیست سرشناس برزیلی و بزرگترین قهرمان تاریخ ورزش‌که در چهار جام جهانی ازسال ۱۹۵۸ تا ۱۹۷۰ شرکت‌کرده‌ودرسه جام همراه با تیمش به‌قهرمانی جهان دست یافته است . فرآنسوآ رایشنباخ در زمینه ساختن فیلم‌های مستند تجربیات فراوان دارد. در سال ۱۹۶۹ جایزه بزرگ فیلم‌کوتاه را برای فیلم «لطافت دهکده» در فستیوال‌کان بدست آورد . در سال ۱۹۷۵ نیزبافیلم «صدای پارس سگها را نمیشنوی» از جانب مکزیك درکان‌شرکت‌کرد.





عکس دستجمعی با زن (آلمان فدرال)

کارگردان: آلکساندر پتروویك‌ــ فیلمنامه: آلکساندرپتروویك، هاینریش‌بول‌ــ مدیرفیلمبرداری: پیر ویلیام‌گلن ــ تهیه‌کننده: استلافیلم‌ــ بازیگران: رومی‌اشنایدر‌ــ میشل‌کالابرو ــ براد دوریف ــ ریچاردمونك .

سال ۱۹۳۹ ــ بهترین دوست «لنی» که یك روحانی یهودی‌است، از ترس‌نازیها در یك‌کلیسا مخفی شده است . سال ۱۹۴۱ «لنی» نخستین عشقش را باپسرعمویش «ارهارد» تجربه میکند ، این عشق بخاطر جنگ بیش از یك شب بطول نمی‌انجامد.

سال ۱۹۴۵ ــ «لنی» سال‌های جنگ را در یك قبرستان باکارساختن تاج‌گل می‌گذراند . در آنجا با یك زندانی روس آشنا میشود و از او یك پسر بدنیامی‌آورد. بعد از آن دیگر این مرد را نمی‌بینند زیرامتفقین او را توقیف می‌کنند.

سال ۱۹۶۵ ــ «لنی» چهل و پنج سال دارد . مردم او را رفیقه روسها و حامی ترکها میدانند . وی از یك کارگر ترك حامله میشود و با او ازدواج میکند.

سال ۱۹۷۲ ــ «لنی» زندگی دشواری دارد بخاطر می‌آورد که در سال ۱۹۳۹ خواهر راشل باو میگفت : «تو برای خوشحال‌کردن دیگران خلق شده‌ای .» ولی «لنی» خود هیچگاه طعم خوشحالی را نچشیده است .

«آلکساندر پتروویك» کارگردان‌یوگسلاوی‌الاصل‌درسال ۱۹۶۷ جایزه‌مخصوص هیئت داوران فستیوال کان را بخاطر «من زیگانهای خوشبخت را ملاقات‌کرده‌ام» بطور مشترك با «حادثه» جوزف‌لوزی دریافت داشت .

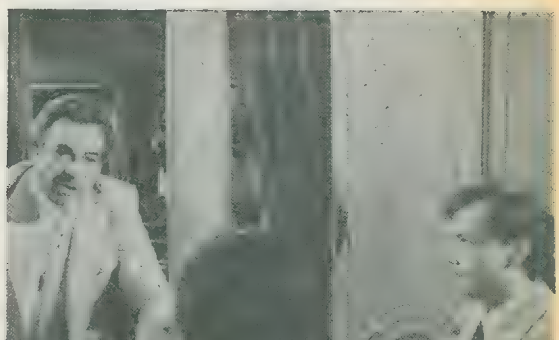
شادی سیاهان (انگلستان)

کارگردان : آنتونی سیمونز ــ فیلمنامه : آنتونی سیمونز ، جمال علی ــ مدیر فیلمبرداری: فیل میوکس‌ــ تهیه‌کننده: الیوت‌کاستنر، مارتین‌کمبل‌ــ بازیگران: تروزتوماس ــ نورمن بیتون ــ فلوئل بنجامین ــ دان‌هوپ .



یك سیاه‌پوست جوان اهل‌گینه در جستجوی پدرش به‌انگلستان میرود ودرمحله سیاه‌پوستان لندن اقامت مینماید. بی‌تجربگی و بیگناهی وی در برخورد با ساکنین‌این محله ناراحتی های فراوان برایش ببار می‌آورد . دوستی با یك سیاه‌پوست جامائیکائی به‌او می‌آموزدکه چگونه بر مشکلاتی‌که‌سر راهش‌قرار میگیرند، فائق آید. تا جائی‌که سرانجام درمی‌یابد در آن محله فقط قانون جنگل حکمفرماست .

«آنتونی سیمونز» کارگردان پنجاه‌وسه‌ساله انگلیسی‌کارش را در سینما بـا مستندسازی شروع‌کرده و مدتی هم برای تلویزیون فیـلم‌های تبلیغاتی ساخته است . در سال ۱۹۶۵ نخستین فیلم بلند داستانی‌اش‌رابنام «ساعت‌چهارصبح» کارگردانی‌میکند و جایزه اول فستیوال لوکارنو و جایزه سینمای هنر و تجربه را در «کان» بـدست می‌آورد . فیلم دیگرش «خوشبین‌ها» در سال ۱۹۷۳ در جشنواره جهانی فیلم تهران شرکت می‌کند و پیتر سلرز بازیگرنقش نخست‌این‌فیلم‌جایزه بهترین بازیگر رادریافت میدارد . بازیگران «شادی سیاهان» همگی سیاه‌پوست هستند.



اتاق اسقف (ایتالیا – خارج از مسابقه)

کارگردان : دینوریزی ــ فیلمنامه : لئونونوتی ، دینوریزی ــ موسیقی‌متن: آرماندو تروواپولی ــ تهیه‌کننده : مروپ‌فیلمز (رم) کارلتون فیلم‌اکسپورت (پاریس) بازیگران : اوگوتونیاتسی‌ــپاتریك دیوورــاورنلاموتی ــلیاتانزی ــگابریلاپاکوبه.

«اوریمبلی» دوستش «مارکو» رابه‌ویلای بزرگش‌برای صرف شام دعوت‌میکند در آنجا «مارکو» با برادرزاده «اوریمبلی»آشنامیشود و تحت تأثیر زیبائی‌اندوهگین وی قرار میگیرد. از این لحظه‌است‌که«مارکو» حس می‌کندبین‌این مردوبرادرزاده‌اش روابط مرموزی وجود دارد .

«مارکو» شبها در یکی از اتاقهای ویلاکه اتاق اسقف نام دارد میخوابداتاقی‌که بایدکلید حل اسرار ویلا باشد .

دینوریزی‌کارگردان شصت‌ساله ایتالیائی از سال ۱۹۴۹ تاکنون بیش از چهل فیلم بلند ساخته و به‌عنوان یکی ازبنیان‌گذاران مکتب‌کمدی ایتالیائی شناخته‌شده‌است در سال ۱۹۷۵ ویتوریوگاسمان بخاطر بازی در فیلم «عطرزن» بکارگردانی دینوریزی جایزه بهترین بازیگر مرد را ازفستیوال کن دریافت داشت .



ایفی ژنی (یونان)

کارگردان : مایکل‌کاکویانیس ــ فیلمنامه : مایکل‌کاکویانیس ــ اقتباس از نمایشنامه اوری‌پید ــ مدیر فیلمبرداری : جورج آروانی‌تیس ــ موسیقی متن:میکیس تئودوراکیس‌ــتهیه‌کننده : گریك‌فیلم‌سنترــبازیگران : ایرنه‌پاپاس‌ــکوستاکازاکس‌ــ تاتیناپاپاموسکو ــ کوستاکاراس .

هنگامی‌که «هلن» ملکه اسپارت با «پاریس» به‌تروآ میگریزد پادشاهان‌یونان سپاهی به‌فرماندهی آگاممنون گرد می‌آورند تا تروآ را مورد حملـه قرار دهند. ولی باد مساعد نمیوزدو کشتی‌های‌سپاه آگاممنون در دریابیحرکت میمانند . آذوقه‌آنهاتمام میشود . گرسنگی و بیماری افراد سپاه را تهدید می‌کند . آگاممنون ناچار حیوانات مقدسی‌را که به‌کالشاس‌کشیش تعلق دارد بمصرف تغذیه افراد سپاهش میرساند.

کشیش به آگاممنون میگوید به‌کفاره این گناه باید دخترش ایفی‌ژنی راقربانی کند تا باد مساعد بوزد و او و سپاهیانش نجات یابند ...

مایکل‌کایویانیس‌کارگردان سرشناس‌یونانی با این فیلم تریلوژی یونان‌باستان را بدنبال «الکترا» که در سال ۱۹۶۲درکان‌جایزه‌گرفت و «ترویائیها»، کامل‌میسازد.

ماشین‌شوئی (ایالات متحده آمریکا)

کارگردان : مایکل شولتز ــ فیلمنامه : جوئل شوماشر ــ مدیر فیلمبرداری: فرانك استنلی ــ موسیقی متن : نورمن ویتفیلد ــ تهیه‌کننده : آرت‌لیندسون ، گری استرومبرگ ــ بازیگران : فرانکلین‌اجی ــ جورج کارلین .

ایروین‌کـوری یك سفیدپوست صاحب یك اتوشوئی در لوس‌آنجلس است . اکثر کارگرهای این اتوشوئی سیاه‌پوست هستند . ماجراهائی‌که طی یك روز در ایـن اتوشوئی میگذرد توأم با طنز و تراژدی در فیلم تصویر شده است .

«مایکل شولتز» از معدودکارگردان‌های‌سیاه‌پوست‌آمریکائی است‌که‌کارش‌را از تآتر و تلویزیون شروع‌کرده و «ماشین‌شوئی» دومین فیلم بلند اوست.



شوت محکم (ایالات متحده – خارج از مسابقه)

کارگردان : جورج روی‌هیل ـ فیلمنامه : نانسی‌داود ـ مدیر فیلمبرداری : ویکتورکمپر ـ موسیقی متن : المربرنشتین ـ محصول یونیورسال ـ بازیگران : پل‌نیومن ـ استروترمارتین ـ مایکل‌رونتکین ـ جنیفروارن.

افراد یك تیم‌گمنام هاکی روی یخ در آرزوی پیروزی و دست‌یابی‌به‌شهرت هستند . هریك از آنها در زندگی داخلی مشکلاتی دارندکه در درجه اول باید برآنها غلبه‌کنند .

«جورج‌روی‌هیل» کارگردان «بوچ‌کاسیدی و ساندانس‌کید» و «نیش»درسال ۱۹۷۲با فیلم«کشتارگاه شماره ۵»جایزه‌مخصوص‌هیئت داوران‌کان‌رادریافت‌داشته‌است.



خفقان (یوگسلاوی)

کارگردان : والتکوجیلیك ـ فیلمنامه : والتکوجیلیك ـ مدیر فیلمبرداری : زیورادمیلیك ـ موسیقی متن : والترشاف‌ـتهیه‌کننده:آوالافیلم‌ـبازیگران : دراگان نیکولیك ـ استانیسلاواژانژیك ـ پردراگ‌لاکوپك ـ پاوله‌استفانویك .

یك شب مه غلیظ و اسرارآمیزی سراسر یك محله بزرگ را می‌پوشاند.بوی زننده و خفه‌کننده این مه باعث نگرانی شدید ساکنین محله میشود . یك‌بیولوژیست درمورد این مسئله شروع به‌تحقیق می‌کند و در ضمن این‌کار ازخودش‌سوآلاتی‌درمورد زندگی ، مرگ و رابطه‌اش با دیگران بعمل می‌آورد.

«خفقان» نخستین فیلم بلند «والتکوجیلیك» است . وی در طول سال‌های ۱۹۶۲تا ۱۹۷۳ حدوده‌ده‌فیلم‌کوتاه‌ساخته‌است‌که‌درفستیوالها جوایز متعددبدست‌آورده‌اند.

تاکسی ارغوانی (فرانسه)

کارگردان : ایوبوآسه ـ فیلمنامه : ایوبوآسه ـ مدیر فیلمبرداری : تونینو دلی‌کلی ـ موسیقی متن : فیلیپ‌سارد ـ تهیه‌کننده : تلویزیون فرانسه و سوفراسیاـ بازیگران : فیلیپ‌نوآره ـ شارلوت رمپلینگ ـ پیتریوستینوف ـ آگوستینابلی‌ـ ادوارد آلبرت ـ فردآستر .

عده‌ای ازافراد ثروتمند از گوشه و کنار دنیا به‌دهکده‌کوچکی‌در جنوب‌ایرلند میروند . هرکدام آنها در زندگی‌مشکلاتی دارندوبخاطر فرار ازاین مشکلات‌وبازیافتن آرامش و تعادل روحی است‌که‌به‌این سفر دست میزنند . از اجتماع این‌عده‌ماجراهای تازه‌ای پیش می‌آید بطوری‌که هرکدام هویت واقعی خویش را باز می‌شناسند.

«ایوبوآسه» عمده شهرتش را در سینما بخاطر فیلمهای متعددی که ساخته‌بدست آورده است از جمله : سوءقصد و دوپون‌لاژو آ . فیلم اخیر در فستیوال برلین۱۹۷۵ جایزه مخصوص هیئت داوران را بدست آورده است .



انجیل (فرانسه – خارج از مسابقه)

کارگردان : مارسل کارنه ـ فیلمنامه : مارسل کارنه ، دیدیه‌دکوآن (اقتباس از : انجیل مقدس اثررافائلو لاوانیا)مدیر فیلمبرداری : ژان‌کولومب ـ موسیقی‌متن: ژان‌ماری‌بنژامن ـ تهیه‌کننده : آنتن ۲ .





یتیمان (اتحاد جماهیر شوروی)

کارگردان : نیکلای‌گوبنکو ــ فیلمنامه : نیکلای‌گوبنکو ــ مدیرفیلمبرداری: آلکساندرکیناجینسکی ــ موسیقی : ویوالدی‌ــ تهیه‌کننده: استودیومسفیلم‌ــ بازیگران: یوری بودرائی‌تیس ــ آلکساندر چرتسوف ــ آلکساندرکالیاگین .

یك نویسنده سی و پنج ساله به‌جستجوی‌گذشته‌اش میرود پدرو مادرش‌درجنگ کشته شده‌اند ولی نمیداند بسر برادرها و خواهرهایش چه آمده است .درزادگاهش سال‌های‌کودکی‌اش رابیادمی‌آورد . معاشرت‌بابچه‌های‌ولگرد ، و تحصیل در یك‌مدرسه مخصوص بچه‌های یتیم و خانواده‌ای‌که او را به‌فرزندی قبول می‌کنند ولی آنهاچیزی ندارندکه‌باو بگویند. با اینحال بازیابی‌گذشته‌باو می‌آموزدکه حالا چگونه‌زندگی‌کند.

«نیکلای‌گوبنکو» اهل اوکراین است چهل سال دارد . ابتدا به‌عنوان بازیگر در سینمای شوروی‌شروع‌بکارکرد . بعدازآن ضمن‌بازیگری به‌کارگردانی روآورد. از جمله معروفترین فیلمهای وی به‌عنوان‌کارگردان‌میتوان : «سربازی‌که ازجبهه می‌آمد» و «خوشبخت‌تر از من‌کسی نیست» را ذکرکرد .



یك خرده خرده بورژوآ (ایتالیا)

کارگردان : ماریومونیچلی ــ فیلمنامه : سرجوآمیدئی، ماریومونیچلی‌ــ مدیر فیلمبرداری : ماریوووولپیانی ــ موسیقی متن : جیانکارلو کیارامللو ــ تهیه‌کننده : لوئیجی واوریودلارنتیس ــ بازیگران : آلبرتوسوردی ــ شلی‌وینترز ــ وینچنزو کروچیتی .

«جیوانی ویوالدی» کارمند یك وزارتخانه‌است . بزودی زمان بازنشستگی فرا میرسد و در زندگی هیچ آرزوئی ندارد جز اینکه پسرش درامتحان ورودی وزارتخانه قبول بشود و مقامی را بدست آورد که او سی سال در انتظارش بوده . «جیوانی‌ویوالدی» برای تحقق این آرزو حاضربهرکاری هست : التماس و درخواست کند ، پول و هدیه بدهد ، تحقیر بشود و ... ولی روز امتحان تمام نقشه‌های این بورژوآی‌کوچك بهم میریزد ....

«ماریومونیچلی» کارگردان‌سرشناس سینمای‌ایتالیا،ابتدا دستیارکارگردانی از چون «پیتروجرمی» و «کارمین‌گالونه»بوده و مدتی نیز به‌فیلمنامه‌نویسی اشتغال داشته است . از سال ۱۹۵۰ به‌کارگردانی رومی‌آورد و حدود چهل فیلم درزمینه‌های مختلف میسازدکه اکثر آنها کمدیهای‌اجتماعی و انتقادی هستند .

«دوستان من» مونیچلی در چهارمین جشنواره جهانی فیلم تهران موفق‌به‌کسب یك دیپلم افتخارشده است.



دوست آمریکائی (آلمان فدرال)

کارگردان : ویم‌وندرس ــ فیلمنامه : ویم‌وندرس ، فریتس‌مولرشرز ــ مدیر فیلمبرداری : روبی‌مولر ــ تهیه‌کننده : رومونیر ــ بازیگران : برونوگانز ــ دنیس هاپر ــ ژرار بلن ــ نیکلاس‌ری ــ ساموئل‌فولر .

«جاناتان» ازیك بیماری علاج‌ناپذیر رنج می‌برد یك روز یك ناشناس‌با او تماس میگیرد و پیشنهاد عجیبی میکند . پیشنهاد او اینست‌که «جاناتان» برای‌معالجه به‌نزد یك متخصص به‌پاریس برود ، در عوض پول‌کلانی بگیرد و یك‌نفر را بکشد . «جاناتان» در مقابل این پیشنهاد مردد میماند . ملاقات با این متخصص تنهاراه‌نجات او از بیماری است‌ولی چگونه‌میتواندکسی‌راکه‌اصلا نمی‌شناسد بقتل برساند؟ یك‌دوست آمریکائی به‌او کمك میکند تا از اسرار این معما پرده‌بردارد .

«ویم‌وندرس» کارش را در سینما با ساختن فیلم‌های‌کوتاه شروع‌کرده و ازسال ۱۹۶۷ به‌فیلم‌های داستانی روآورده است . سال‌گذشته درفستیوال کـان برای فیلم «درطول زمان» جایزه منتقدین بین‌المللی را بدست آورد .

یك‌روز بخصوص (ایتالیا)

کارگردان : اتوره‌اسکولا ــ فیلمنامه : اتوره اسکولا ، روگـروماکاری ــ مدیرفیلمبرداری : پاسکالینود سانتیس ــ موسیقی‌متن: آرماندوترا‌اویولی ــ تهیه‌کننده: کارلوپونتی ــ بازیگران : سوفیالورن‌ــ مارچلوماسترویانی‌ــ جان‌ورنون‌ــ فرانسوآبرو.

روزی‌که در سال ۱۹۳۸ هیتلر در رم به‌ملاقـات موسولینی رفت ، تمام‌مردم به‌خیابانها ریختند و این واقعه را جشن‌گرفتند . در یك‌ساختمان پرسکنه، یك‌زن،مادر یك خانواده پرجمعیت و خسته‌ازکار و یك مرد تنها آن روز درخانه ماندند . این‌امر باعث شد که آنها یکدیگر را بشناسند و بهم‌نزدیك شوند . در پایان روز این‌دوغریبه درکنار هم دیگر احساس تنهائی نمی‌کردند .

«اتوره اسکولا» در سال ۱۹۷۰ با فیلم «درام حسادت» و در سال ۱۹۷۶ بافیلم «زشت ، کثیف و بدجنس» درکان حضورداشت. «مارچلوماسترویانی» برای بازی در «درام حسادت» جایزه بهترین بازیگر مرد راگرفت و «زشت ، کثیف و بدجنس» جایزه



بهترین‌کارگردانی را بدست آورد . «اتوره‌اسکولا» که یکی از نام‌های مشهورکمدی ایتالیائی است ابتدا فیلمنامه‌نویس بود و بیش از پنجاه‌فیلمنامه برای کارگردان‌هائی جون : پیترآنجلی و دینوریزی نوشت . از سال ۱۹٦٤ شخصاً بکارگردانی پرداخت و تاکنون بیش از ده فیلم ساخته است‌که اکثر آنها حاوی طنزهای اجتماعی بوده‌اند.



ژ . آ . مارتین عکاس (کانادا)

کارگردان:ژان‌بودن ــ فیلمنامه:ژان‌بودن،مارسل‌سابورن ــ مدیرفیلمبرداری : پیرمینیو ــ موسیقی‌متن :موریس‌بلاك‌برن‌ــ‌تهیه‌کننده:دفتر ملی‌فیلم‌کانادا‌ــ‌بازیگران: مارسل‌سابورن ــ مونیك‌مرکور ــ مارت‌تیری ــ کاترین ترامبلی ــ ماریت‌دووال .

داستان در اواخر قرن گذشته میگذرد . زمانی‌که نقش زن‌و شوهردرزندگی کاملا مشخص بود . زن کارهای خانه را انجام میداد و ازبچه‌ها نگهداری میکرد ومرد خارج از خانه به‌کار میپرداخت. نه‌تفریحی وجود داشت و نه‌تفاهمی. «روزامه» سرانجام یك روز بعد ازپانزده‌سال ازدواج برعلیه این زندگی طغیان می‌کند.بچه‌هایش را به‌یکی ازافراد فامیل میسپارد و همراه شوهر عکاسش به‌سفر میرود تا خودش و دنیائی راکه در آن زندگی می‌کند، کشف نماید.

«ژان‌بودن» قبل ازشروع به‌ساختن فیلم‌های داستانی ، فیلم‌های‌کوتاه مستند، بخصوص در زمینه ریاضیات میساخت . از سال ۱۹۷۰ با ساختن «استاپ»کارش‌رادر زمینه فیلم‌های بلند آغازکرده است .

مراسم تحلیف (فرانسه)

کارگردان : رنه‌فره ــ فیلمنامه : رنه‌فره ــ مدیر فیلمبرداری : ژان فرانسوآ روبن ــ موسیقی متن : سرجیواورتگا‌ــ‌تهیه‌کننده : میشل‌پلا‌ــ بازیگران:ناتالی‌باس‌ــ میریام بوآیه ــ مونیك شومت ــ مارسل دالیو ــ رنه‌فره .

فیلم سرگذشت یك خانواده را از سال ۱۸۹۰ تا امروز بازگومیکند و طی‌یك مراسم تحلیف در خاطرات افراد این خانواده به‌جستجو می‌پردازد . ازاین طریق‌است که صحنه‌هائی ازبرخوردهای عاشقانه ، جنگها ، جدائی‌ها ، خیانتها را بدون‌نظم‌زمانی می‌بینیم در فواصل این صحنه‌ها آوازی از «سرژرژیانی» تکرار میشود .

«رنه‌فره» بازیگر و کارگردان تآتر در سال ۱۹۷٤ نخستین فیلم بلندش‌رابنام «سرگذشت پل» ساخت و جایزه «ژان ویگو» را بخاطر آن بدست آورد .



کامیون (فرانسه)

کارگردان: مارگریت‌دوراس‌ــ‌فیلمنامه: مارگریت دوراس ــ‌مدیرفیلمبرداری: برونونوتین ــ موسیقی متن : بتهوون ــ تهیه‌کننده : سینما ۹ اودتیل ــ بازیگران: مارگریت‌دوراس ــ ژراردپاردیو .

کامیونی در یك جاده خلوت در حال حرکت است. زنی‌کنار جاده ایستاده . راننده او را سوار می‌کند . راننده شباهتی به‌همه‌راننده‌ها ندارد و کمتر حرف میزند. کم‌کم هردو شروع به‌صحبت می‌کنند. مخصوصاً زن . صحبتهای آنان در اطراف موضوع‌های مختلف است درباره دنیا ، علم ، مرگ ، سیاست ، حرفهای‌فی‌البدیهه . بدون‌نظم . درباره همه چیز و درباره هیچ چیز .

مارگریت دوراس در سینما بخاطر فیلمنامه‌هائی‌که نوشته است ، نامی شناخته شده است ، فیلمنامه‌هائی مثل : هیروشیما عشق من (آلن‌رنه) ــ غیبتی چنین‌طولانی (هانری‌کولپی) ــ دیواری جلوی اقیانوس آرام (رنه‌کلمان) . از سال ۱۹٦٦ باساختن فیلم «لاموزیکا» به‌کارگردانی رومی‌آورد و تا این تاریخ نه فیلم بلند میسازد . در «کامیون» برای نخستین‌بار شخصاً در نقش یکی از پرسوناژهای فیلم‌ظاهر شده‌است.



بنگ (سوئد)

کارگردان: یان تروئل ــ فیلمنامه: یان‌تروئل، گئورگ‌اودنر ــ مدیر فیلمبرداری: یان تروئل ــ موسیقی متن : کارل اریك‌ورین ــ تهیه‌کننده : سونسکا فیلم‌انستیتو ــ بازیگران : هاکان سرنر ــ ایون لومبارد ــ اوافون‌هانو ــ سوزان همپشایر .

یك معلم شیمی در یك شهرکوچك در جنوب سوئد به‌کارش علاقه‌ای ندارد و میخواهد یك سمفونی برای شرکت در یك‌کنکور موسیقی تصنیف‌کند. از طرفی‌اواز نظر عاطفی به سه زن احساس وابستگی میکند : همسرش ، یکی‌از معلمه‌های مدرسه‌ویك نوازنده ویلن‌سل ، با اینحال او ازاین سه زن صرف‌نظر می‌کند و ترجیح میدهد بدنبال وسوسه‌های دور از حقیقت باشد !

یان‌تروئل کارگردان‌سرشناس‌سوئدی‌عمده‌شهرتش‌را بخاطر فیلم‌های«مهاجران» و «دنیای جدید» که درباره مهاجرت سوئدی‌ها به‌آمریکا است ، بدست‌آورده‌است.



سه‌زن (ایالات متحده امریکا)

کارگردان : رابرت‌آلتمن ــ فیلمنامه : رابرت‌آلتمن ــ مدیر فیلمبرداری : چالزراشر ــ موسیقی متن : جرالدبازبی ــ تهیه‌کننده : رابرت‌آلتمن ــ بازیگران : شلی‌دووال ــ سیسی‌اسپیك ــ جنیس رول ــ رابرت‌فورتیر .

فیلم رابطه میان سه زن باسه‌کارآکترمختلف را تصویر می‌کند . هرکدام‌ازآنها در رابطه بامردهایشان مشکلاتی‌دارند این امر تنهاوجه‌اشتراك زندگی این‌سه‌زن‌میباشد.

«رابرت آلتمن» با فیلم «مش» که در سال ۱۹۷۰ جایزه نخل طلا رااز‌فستیوال کان‌گرفت ، به‌شهرت رسید. فیلمهای‌وی بیش از هرکارگردان دیگر آمریکائی در جشنواره‌ها شرکت‌کرده است . در سال ۱۹۷۶ نیز بخاطر «بوفالوبیل و سرخ‌پوستان» جایزه خرس طلای فستیوال برلین را بدست آورد .





دانتل‌دوز (سوئیس)

کارگردان : کلودگورتا ــ فیلمنامه : کلودگورتا ، پاسکال‌لنه ــ مدیر فیلمبرداری : ژان‌بوفتی ــ موسیقی‌متن : ژان‌ژانسن ــ تهیه‌کننده: سیتل فیلم ــ بازیگران: ایزابل هوپر ــ ایوبنیتون ــ فلورانس جیورتی ــ آن‌ماری دورینگر .

«پوم» دختر جوانی‌که در یك آرایشگاه‌کارآموزی می‌کند با دانشجوئی بنام «فرانسوآ» آشنا می‌شود هر دو آنها دارای روحیه‌ای حساس و گوشه‌گیر هستند و بهمین جهت تفاهمی میانشان برقرار نمی‌شود . سرانجام هرکدام دوباره به‌دنیای تنها و غمگین خودبازمیگردند.

«کلودگورتا» یکی از سه‌کارگردانی است‌که در دنیا به‌عنوان نماینده سینمای جدید سوئیس شناخته شده است . (دوکارگردان دیگر «آلن تانر» و «میشل‌سوتر» هستند) وی‌کارش را از تلویزیون با ساختن رپرتاژ و فیلم‌های مستند شروع‌کرده‌است. در سال ۱۹۷۳ در فستیوال‌کان بخاطر فیلم «دیوانه» جایزه مخصوص هیئت داوران‌و در چهارمین جشنواره جهانی فیلم تهران بخاطر فیلم «نه‌چندان بدجنس» دیپلم افتخار دریافت داشته است .



دوئل‌کنندگان (انگلستان)

کارگردان : ریدلی‌اسکات ــ فیلمنامه : جرالدون‌هیوز ــ مدیر فیلمبرداری : فرانك‌تیدی ــ تهیه‌کننده : دیوپاتام ــ بازیگران : هاروی‌کیتل ــ کیت‌کاراداین ــ کریستینارینس ــ ادواردفوکس ــ رابرت استفنس .

دو افسر ارتش ناپلئون بدلیلی بیهوده دست به‌دوئلی طولانی میزنندکه‌پانزده سال بطول می‌انجامد . آن‌دودرطول‌این مدت با نفرت به‌جستجوی یکدیگر می‌پردازند و در هر موقعیتی این مطلب را فراموش نمی‌کنند.

«ریدلی‌اسکات» با سابقه‌ای طولانی درکار تلویزیون و ساختن حدودسه‌هزار فیلم تبلیغاتی این نخستین فیلم بلندش راکه اقتباسی از رمان «جوزف‌کنراد» است‌در فرانسه فیلمبرداری کرده است .

الیزا ، عشق من (اسپانیا)

کارگردان: کارلوس سائورا ــ فیلمنامه: کارلوس سائورا ــ مدیرفیلمبرداری: تئو اسکامیلا ــ موسیقی متن : اریك ساتی ــ تهیه‌کننده : الیاس‌کرجتا ــ بازیگران : فرناندوری ــ جرالدین چاپلین ــ آناتورنت ــ نورمن بریسکی .



مردی‌که شهر و خانواده‌اش را ترك‌کرده ، در یك شهرکوچك اسپانیا، گوشه انزوا اختیار می‌کند ، یکی از دخترهایش‌که در حال جدائی از همسرش است، بدیدنش می‌آید و نزد او میماند ، دختر یك روزکشف می‌کند که پدرش مشغول نوشتن داستانی درباره اوست و از این لحظه سعی می‌کند در مقابل پدرش نقش بازی‌کند . به‌این‌ترتیب در ذهن نویسنده واقعیت و صحنه‌سازی درهم می‌آمیزد و یکی جای دیگری رامیگیرد.

این ششمین فیلم «کارلوس‌سائورا» در فستیوال‌کان و یازدهمین فیلم طویل اوست . در سال ۱۹۷٤ «به‌کلاغها غذا دهید» وی جایزه مخصوص هیئت داوران‌راز این فستیوال دریافت داشت .



راه افتخار (ایالات متحده آمریکا)

کارگردان : هال‌اشبی ـ فیلمنامه : رابرت‌گچل ـ مدیر فیلمبرداری : هسکل وکسلر ـ موسیقی متن : وودی‌گونتری ـ تهیه‌کننده : یونایتد آرتیستز ـ بازیگران: دیوید کارادین ـ رانی‌کاکس ـ ملینداد‌یلون ـ گیل‌استریکلند .

در طول سال‌های ۱۹۳۰ و در بحبوحه بحران اقتصادی ، یك خواننده راهی طولانی را برای رفتن به‌لوس‌آنجلس وکسب موفقیت و شهرت ، آغاز می‌کند . درطول راه وی با کارگرهای بیکاری که همه‌جا پراکنده‌اند روبرو میشود و به دفاع از حقوق آنها بر میخیزد .

داستان فیلم از زندگی‌نامه خواننده سرشناس آهنگهای محلی سال‌های ۱۹۳۰ اقتباس شده است و «وودی گونتری» درنقش‌این خواننده‌آهنگهای‌متعددی‌ارائه‌میدهد.

«هال‌اشبی» کارگردان این فیلم‌که با «هارولدومود» به‌شهرت رسید، در سال ۱۹۷٤ «آخرین ماموریت» را درکان بنمایش درآورد و جك‌نیکلسون برای بازی‌دراین فیلم جایزه بهترین بازیگر مرد را دریافت داشت .



افسانه‌های بوداپست (مجارستان)

کارگردان : ایشتوان ژابو ـ فیلمنامه : ایشتوان ژابو ـ مدیر فیلمبرداری : ساندورسارا ـ موسیقی متن : اوندوتاماسی‌ـتهیه‌کننده : استودیو هونیا ـ بازیگران: مایاکوموروسکا ـ آگی‌مژاروس ـ ایلدیکوبانگازی .

در خرابه‌های بعد از جنگ ، عده‌ای آزپناهندگان ، یك ترامواي متروك‌راکنار رودخانه‌ای پیدامی‌کنند . آنها تراموا را روی خط آهن می‌گذارند تا با آن به‌شهر بروند . سفر آنها که بی‌شباهت به سفر نوح نیست ، با این تراموا آغازمیشودودرطول راه ماجراهای مختلفی بر آنان میگذرد .

ایشتوان ژابوکارش را در سینما با ساختن فیلم‌های‌کوتاه آغازکرده است.از سال ۱۹٦٤ ساختن فیلم‌های بلند را آغازکرد و بزودی به‌عنوان یك استعداد خـلاق‌در سینمای مجارستان شناخته شد . در «افسانه‌های بوداپست» وی تلفیق موفقی ازرئالیسم و فانتزی ارائه داده است .



پدرسالار (ایتالیا)

کارگردان : پائولوووپتوریوتاویانی ـ فیلمنامه : پائولوووپتوریوتاویانی ـ مدیر فیلمبرداری: ماریومازینی‌ـ موسیقی متن: اجیستوماکچی ـ تهیه‌کننده :جیلیانی دنگری ـ بازیگران: ساوریومارکونی ـ مابریستوفورته ـ اومروآنتونوتی ـ مارچلا میکل‌آنجلی .

«جاوتیو» فرزندیك‌کشاورز است‌که پدرش در سن شش‌سالگی او را ازمدرسه

بیرون آورد . زیرا عقیده دارد که تحصیل مخصوص ثروتمندان است. به‌این‌ترتیب «جاونیو» تنها و دور از مردم درکوهستان به‌چوپانی می‌پردازد و با طبیعت‌مأنـوس میشود . یك روز «جاونیو» می‌فهمد که راه‌دیگری برای تفاهم و تبادل‌فکروجوددارد وتصمیم به‌سوادآموزی میگیرد . در این راه وی‌باید با موانع خانوادگی،اجتماعی و فرهنگی مبارزه‌کند (جاونیو اهل سارد است و زبان‌محلی این‌منطقه با زبان‌ایتالیائی تفاوتهای فراوان دارد) با اینحال او دراین‌مبارزه پیروز میشود و تحصیلاتش راتـا مرحله دیپلم ادامه میدهد.



کشور قدیمی که رمبو در آن مرده (کانادا)

کارگردان : ژان پیرلوفور ــ فیلمنامه : ژان‌پیرلوفور ، میری آمیل ــ مدیر فیلمبرداری : گی‌دوفو ــ موسیقی متن:کلودفونفرد‌ــ‌تهیه‌کننده: سیناك‌ــ‌بازیگران: مارسل سابورین ــ آنوك‌فرژاك ــ میریام بوآیه ــ روژه‌بلین ــ ژان‌دوشه .

«آبل» که اهل «کبك» است به‌کشور اجدادش ، فرانسه میرود . در آغازوی این‌کشور قدیمی را کاملا دور از تصوراتش می‌یابد ، ولی ضمن آشنائی با دو زن ، «ژان» و بعد «آن» فرانسه زیبا راکشف میکند.

«ژان پیر لوفور» بانقدنویسی به‌سینما آمده‌است‌ازسال ۱۹۶۵ شروع‌به‌فیلمسازی کرده و تاکنون یازده فیلم بلند ساخته است .



شکارچیان (یونان)

کارگردان: تئوآنجلوپولوس‌ــ فیلمنامه: تئو آنجلوپولوس‌ــ مدیرفیلمبرداری: جورج آروانی‌تیس ــ موسیقی متن : ل . کیلای‌دونیس ــ تهیه‌کننده : تئو آنجلـو پولوس ــ بازیگران: م . چرونوپولوس‌ــ اواکوتامانیدو ــ س . پاشیس ــ و.کازان.

عده‌ای شکارچی ضمن شکار درکوهستان ، در میان برفها جسد مردی‌راپیـدا می‌کنندکه در جنگهای‌داخلی ۴۹ ــ ۱۹۴۷کشته شده‌است. شکارچیها جسدرابه‌ساختمانی در شهرکوچکی که در آن نزدیکی وجود دارد ، منتقل میسازند . بعد از مدتهاتردید سرانجام تصمیم میگیرند به‌پلیس اطلاع دهند.ازاین مرحله شکارچیها جسدرافراموش می‌کنند و درباره وقایعی‌که در آن تاریخ اتفاق افتاده به بحث می‌پردازند . فیلم‌مرتباً از حال‌به‌گذشته میرود ...

«تئوآنجلوپولوس» در سال ۱۹۷۵ با فیلم «سفر بازیگران» که از او درقسمت «دوهفته کارگردانها» درکان بنمایش درآمد به‌عنوان‌یك استعداد جوان سینمای‌جوان یونان شناخته شد و برای همین فیلم جایزه منتقدین بین‌المللی را بدست آورد . ★

بررسی فیلم‌های برگزیده جشنواره کان ۱۹۷۷

پدر سالار

(مسابقه)

کارگردان‌وفیلمنامه: پائولو و ویتوریو تاویانی
براساس کتابی ازگاوینولدا

فیلمبردار : ماریو ماسینی

بازیگران : اومرو آنتونوتی ، ساوریوماریونی ، مارچـلا میکلانجلی ، فابریتسیو فورته .

«پدر سالار» نمونه روشنی ازصداقت و ازخودگذشتگی در هنر فیلمسازی‌است. این فیلم‌که تقریباً بطورکامل در جنگل‌های دورافتاده سادینیا (باستثنای چند صحنه در پیسا) فیلمبرداری‌شد و بابودجه مختصر برای تلویزیون ایتالیاتهیه‌گردید، کاوش است در ابعادگسترده درخصوص تحریف شخصیت جوان‌های ساردینیا تحت تأثیرشرایط اقتصادی محلی و سنت قدیمی فداکردن کودکی و جوانی در حرفه چوپانی.

این فیلم به‌صورت اقتباسی آزاد از زندگی نامه‌گاوینولدا تصویری‌ازیك‌جامعه که تنها انگیزه‌آن تلاش مداوم برای حفظ‌احشام و مراتع است، ارائه می‌دهدوبرادران تاویانی با متمرکزساختن حوادث فیلم حول زندگی پسرکی که ازهفت‌سالگی‌باتنهائی و مشقت زندگی چوپانی آشنا می‌گردد و سرانجام در بیست‌سالگی علیه پدرسالارقد برمی‌افرازد ، موفق به‌آفریدن یك اثر حماسی در ابعاد ظریف می‌گردند.

صحنه‌های اولیه‌ی وحشت پسرك در چنگال طبیعت ، نخستین نشانه‌های بلوغ، شکنجه لحظات پایان‌ناپذیر تنهائی و رابطه پسرك با پدرسالار سختگیر تاکنون به‌ندرت باچنین قدرت و با توجه به‌مسائل اساسی مورد کاوش قرارگرفته است .

وقتی فابریتسیوفورته (در نقش پسرك) جای‌خود را به‌ساوریوماریونی (درنقش مرد جوان) می‌دهد ، فیلم تا حدی حالت نامشخصی پیدا می‌کند ، البته بی‌آنکه‌ابعاد ویژه‌اش را از دست بدهد و از جمله نخستین برخورد با غریبه‌ها و عصیان جوانـان دهکده که دسته‌جمعی راهی آلمان شده‌اند ، از درخشش خاصی برخوردار است. این نخستین عصیان مرد جوان‌به تحقیر او می‌انجامد، چراکه پدراز امضای ورقه‌مهاجرت خودداری‌کرده است .

در آخرین بخش فیلم‌تصمیم مردجوان‌به‌ادامه‌تحصیل تاپایان‌دبیرستان‌وبرخورد نهائی بین پدرسالار و پسر عصیانگر از نظر منطق داستانگوئی معقولانه‌تر به‌نظرمی‌آید گواینکه این قسمت فاقدکشش دراماتیك ناشی ازبرخورد خواسته‌های فرد باسنت‌هـای حاکم بر زندگی افراد و نیز کیفیت تغزلی و پرمزو رازقسمت‌های اول است.

بجزسه چهار سایه بر نسخه‌ای ازفیلم‌که اینجا به‌نمایش درآمد ، این حماسه کوچك درباره بزرگ‌شدن پسرکی خموش و به‌صورتی مردی ادیب درآمدن با بازی‌ها وکارهای فنی بی‌نقص ، تصویر تکان‌دهنده‌ای از یك جریان خودآفرینی است.

اومرو آنتونوتی در نقش پدرسالار خصوصیات قدرتمندی بروز می‌دهد و فابریتسیو فورته جلوی دوربین تسلط و آرامش غریبی دارد. ساوریو ماریونی بـازی تاحدی عصبی و غلو شده‌ای دارد هرچندکه بهرحال رنج و دردی‌که تحمل می‌کند و هدف‌هائی‌که برای آنها می‌جنگد صادقانه‌ومعقول می‌نماید. مارچلا میکلانجلی‌درنقش مادر غرور و نجابت یك زن ساردینیائی را با قدرت تجسم می‌بخشد و نقش‌های کوچکتر را بازیگران محلی و بازیگران غیر حرفه‌ای بسیار خوب پرکرده‌اند .

Cannes 77



«پدر سالار» فیلمی است مناسب محافل جشنواره‌ای که بی‌شك مورد توجه تماشاگران تلویزیونی هم قرار خواهدگرفت . قرار است این فیلم بدنبال نمایش‌آن‌در تلویزیون ایتالیا ، در فرانسه و اسپانیا به‌نمایش عمومی گذارده شود و این تلفیق‌سینما وتلویزیون ، اگر که بحران سینمای ایتالیا همچنان ادامه داشته باشد، می‌تواندنشانه‌ای از آنچه‌که در آینده پیش خواهد آمد، باشد .

آدم کش جوان

(هفته منتقدین)

محصول : ژاپن
کارگردان : کازوهیکو هاسه‌گاوا
نویسنده فیلمنامه : تسوتوموتامورا (براساس داستان‌کنجی ناکاگامی)
بازیگران : یوتاکامیزوتانی ، میوکوبارادا ، ریوهای اوچیدا ، اتسوکوایچی‌هارا .

شاید صحنه‌های خشونت و خون‌ریزی فراوان وسیله‌ای برای موفقیت تجارتی این فیلم شود ، اما کارگردان آن موفق می‌شود ورای حوادث خونینی چون مادرکشی و پدرکشی مسائلی درباه‌نسلی جوان‌که راهش از نسل‌پیش‌جداشده و نیازمندجهت‌یابی جدید است بصورتی نمادین مطرح نماید .

فیلم «آدمکش جوان» گویا در ژاپن جوایز مهمی ربوده و شکی نیست‌که این فیلم «**کازوهیکو هاسه‌گاوا**» را به‌عنوان کارگردان با تسلطی معرفی می‌کند. اودراین فیلم تضاد بین سنن و آداب قدیمی حاکم بر روابط بین افراد خانواده وروش‌های دموکراتیك جدید را بسبك فیلم‌های‌آمریکائی مطرح‌می‌کند . نوشته‌های آغاز فیلم‌را موسیقی تیره‌ای همراهی می‌کندکه درطی‌فیلم بصورت‌تقلیدی از موسیقی پاپ‌آمریکائی تکرار می‌گردد .

اینکه این موضوع بازتاب تأثرات نیمه هضم شده است یا طنزی بررخنه‌فرهنگ آمریکائی در ژاپن روشن‌نیست .«آدمکش جوان»تصویر کابوس‌مانندومضطرب‌کننده‌ای است از جوانی که پدرو مادرش برایش یك‌دکه ساندویچ‌فروشی باز می‌کنند و اووقتی که پدر و مادرش با رابطه او با دختری‌که برایش‌کار می‌کند ، مخالفت می‌کنند، پدر را می‌کشد .

شاید این موضوع‌که او پیشتر به‌پدرش اعتراف‌کرده بود ممکن است پس از مدتی رابطه را با دختر قطع‌کند، نشانه نوعی ضعف باشد . اما یاد گذشته‌هائی‌که پدر بجای آنکه‌اورابه‌مدرسه بفرستد،ازاوکار می‌کشید و نابسامانی‌های روحی دوره‌جوانی سرانجام او را به قتل پدر سوق می‌دهد.

وقتی مادر به صحنه قتل می‌رسد تنها فکرش اینست‌که همراه او به نقطه‌دیگری سفرکند و زندگی نوئی را از سرگیرد . اما این‌فکر پسر را ناراحت می‌کند و وقتی مادر قصدجان او رامی‌کند ، او بی‌درنگ مادر راهم‌می‌کشد . او باکمك دوست‌دخترش جنازه‌ها را پنهان می‌کند اما ناراحتی وجدان عذابش میدهد و او چندبار قصدخودکشی می‌کند و بالاخره پس از آتش‌زدن دکه ساندویچ‌فروشی تصمیم میگیرد بازندگی‌گذشته و حتی دوست دخترش بکلی قطع رابطه کند.

«آدمکش جوان» باساختمانی‌که‌به‌زحمت‌توازنش‌راحظ‌میکند. تاجائیکه‌تامرحله استفاده بی‌هدف ازخشونت‌وخون‌ریزی برای‌جلب‌تماشاگر، سقوط نکند ، خبرازاستعداد ناشکفته‌ای می‌دهد که می‌تواند درآینده آثار بهتری عرضه کند . البته درك بعضی‌از صحنه‌های پیچیده این فیلم برای تماشاگر غیر ژاپنی مشکل است . کارهای فنی فیلم بی‌نقص و بازی‌ها به‌ویژه بازی‌های میوکوبارادا و یوتاکامیزوتانی‌در نقش دختروپسر جوان بسیار جالب است .

عمر گاتلاتو

(هفته منتقدین)

محصول : الجزایر
کارگردان‌ونویسنده‌فیلمنامه : الوآش مرزاك
بازیگران : بوعلم‌بنانی ، فریده‌گوعنانش ، عزیزدگا ، عبدالقادر شئول ، رباح‌بوشیال .

برخلاف‌گذشته این بار فیلمی ازالجزایردرجشنواره شرکت داده شده‌که درباره **جنگ‌های استقلال ، اصلاحات‌ارضی و غیره نیست، بلکه** داستان‌ساده‌ای‌است‌باحال و هوای ساحل مدیترانه درباره جوانی‌که‌امکانات‌بالقوه‌یك‌زنباره رمانتیك‌شدن‌رادارد.

این فیلم با قهرمان یا ضد قهرمانی‌که روبه دوربین داستان‌زندگی‌اش رابازگو می‌کند ، برخی ازجنبه‌های‌کمدی‌های ایتالیائی را دارد . او در یك اداره دولتی‌که وظیفه‌اش جلوگیری ازایجاد بازار سیاه جواهرات است‌کار می‌کند ، **اما سرگرمی** زندگی‌اش ضبط آهنگ‌های هندی و عربی روی نوارکاست ، گردش‌های شبانه‌بادوستان و خیال‌بافی درباره زن‌هاست .

فیلم بی‌تکلیفی جالبی دارد و روال زندگی روزمره را بطرز گه‌گاه بدیعی آشکار می‌سازد ، بی‌آنکه حوادث غیر منتظره‌ای پیش آید یاکوششی برای بررسی‌عمیق مسائل صورت گیرد . مثلا ازوضع‌زندگی‌خانوادگی‌قهرمان فیلم فقط همینقدرمی‌دانیم که او با خواهرها ، پدرو مادر و پدر بزرگ و مادر بزرگ در یك آپارتمان زندگی می‌کند و تنها سرگرمی افراد خانواده تماشای تلویزیون است .

فیلمساز احساس زندگی‌کردن در یك شهر شلوغ را خوب ایجاد می‌کند و گشت‌وگذارهای شبانه قهرمان فیلم با دوستانش یکی از فیلم‌های اولیه فلینی رابخاطر می‌آورد . روی‌هم‌رفته فیلم‌عوامل مختلفی‌رابرگزیده‌و بخوبی با هم تلفیق کرده‌است.

شخصیت اصلی فیلم رابطه شدیدی با صدای یك دخترکه روی نوار ضبط و یکی از دوستانش به‌او داده‌پیدامی‌کند و درباره صاحب صدابه‌خیال‌بافی‌میپر اما وقتی سرانجام با صاحب صداروبرومی‌شودواقعیت‌رابسیار متفاوت باخیال‌می

فیلمی است سرگرم‌کننده و بسیار جذاب و شایسته شرکت در یك جشنوا بازی‌های‌گروه مختلط بازیگران حرفه‌ای و غیر حرفه‌ای بسیار جالب و فیلمبر (تماماً در مکان واقعی) بی‌نقص است .

ایفی‌ژنی

(مسابقه)

کارگردان : مایکل‌کاکویانیس

نویسنده فیلمنامه : مایکل‌کاکو یانیس (براساس نمایشنامه اوریپید)

آهنگساز : میکیس تئودراکیس

بازیگران : ایرنه پاپاس، کوستاکازاکوس،کوستاکاراس،تاتیاناپاپاموسوکو، کریستوس تسانگاس ، پانوس میکالوپولوس .

این سومین تراژدی یونانی ـ به‌دنبال «الکترا» و «زن‌های تروآ» است‌که مایکل‌کاکویانیس به فیلم درآورده است . اوریپید با این داستانش درباره مردی سعی می‌کند در محدوده فرامین پیشگویان و خدایان زندگی‌کند و بعد نخستین‌بار در اعتبار آنها تردید می‌کند، نویسنده‌ای کاملا معاصر بنظر می‌آید.

کاکویانیس داستان جمع‌شدن تمام قوای یونان و به‌آب‌افکندن هزارکشتی‌برای حمله به‌تروآ و بازگرداندن هلن را که همراه پاریس رفته بود، باسبك تصویری‌نسبتا درخشانی باز می‌گوید . ولی‌کشتی‌ها درآبهای آرام بی‌حرکت ایستاده‌اند، مردان‌جنگی ناآرامند و آذوقه روبه‌نقصان‌گذاشته. منه‌لائوس‌شوهر هلن وبرادربزرگترش آگاممنون تصمیم می‌گیرند به‌احشام کاهنان دستبرد بزنند و دراین میان یك آهوی مقدس را می‌کشند . کاهن اعظم پیش‌بینی می‌کند تاوقتی آگاممنون دخترش ایفی‌ژنی راقربانی نکند باد برای براه‌انداختن کشتی‌ها برنخواهد خاست . از این لحظه برخوردها و مشاجره‌هائی آغاز می‌گردد که سرانجام به‌قربانی‌شدن ایفی‌ژنی ـ در لحظه برخاستن باد و براه‌افتادن کشتی‌ها ـ منجرمی‌گردد . اوریپید باگفتگوهای موجزوتنظیم‌زیرکانه حوادث موضوع برخورد نیازهای‌کشور و ناسیونالیزم با خواسته‌های فردواستفاده از مذهب برای پیشبرد مقاصدکشور و حتی شخصی را موردکاوش عمیق قرار می‌دهد و اساسی‌ترین سئوال‌هایش را دراین آخرین نمایشنامه‌اش مطرح می‌سازد .

و اما فیلم‌کاکویانیس ـ باآنکه بادقت و وسواس ساخته شده ـ گاهی خیلی پر از حرکات دوربین و موسیقی وحشی و تهدیدکننده‌است و به‌همین دلیل نمی‌تواند به‌عمق اندوه و وحشت یك تراژدی یونانی برسد ویك تزکیه عاطفی «Catharsis» را سبب می‌گردد ، گواینکه تاحدی‌موفق‌می‌شودتصویر دراماتیکی از سرگردانی‌احقانه قهرمانان داستان ارائه دهد .

ایرنه پاپاس مادر معذب و وحشت‌زده‌ای است‌که به‌هرکاری برای‌جلوگیری‌ازآن اتفاق هولناك دست می‌زند و فریادها و بعد خشم و نفرت نهائی‌اش به‌یك نمای‌ثابت منجر می‌گرددکه خبر از مصیبت‌های‌بعدی‌شخصیت‌های تراژیك یونان می‌دهد . تاتیانا پاپاموسوکو تصویرشکننده‌ای از ایفی‌ژنی ارائه می‌دهد و دیگران هم بازی‌شان بی‌نقص است هرچندکه شاید مناسب اوج تراژیك حادثه‌نباشد .

روی‌هم‌رفته این فیلم کاکویانیس برگردان سینمائی دقیقی ازیك اثر کلاسیك است و علی‌رغم زمینه‌های پرسروصدا و چشم‌وگوش‌پرکنی‌که گاه گزندگی ناب‌این تراژدی بی‌زمان درباره شرافت و درعین‌حال فرومایگی انسان را تحت‌الشعاع قرار می‌دهند ، احتمالا با استقبال تماشاگران روبرو خواهد شد.

بنگ

(مسابقه)

کارگردان‌وفیلمبردار: یان‌تروئل

نویسنده فیلمنامه : یان تروئل ، گئورگ آدنر ، اسون‌کریستر .

بازیگران : هاکان سرنر ، ایوون لومبارد ، ایوافون‌هانو ، سوزان همپشایر، بیت‌اورسکوف .

عنوان این فیلم از این جمله اسنوپی یك شخصیت داستان‌های مصور ، آفرید







بالا : ایفی‌ژنی (مایکل‌کاکویانیس)

وسط : بنگ (یان تروئل)

پائین : اطاق اسقف (دینوریزی)

ی‌ولز گرفته شده که وقتی یك توله بودم همه‌روزهایم پر از شادی بود. بعدبنگ یهان) خود را در سال‌های انحطاط و پیری یافتم . به‌عنوان نماینده سینمای‌سوئد قسمت‌مسابقه‌کان این فیلم یان تروئل با فیلمبرداری بسیار زیبا (این‌بارهم‌کـار یدش) و بازی هاکان‌سرنر در نقش اول‌که حضور خاموشش استان‌لورل را به‌خاطر ورد ، لحظاتی‌از شوخ‌طبعی سالم دارد، اما بجز این ، «بنگ» موردکاملامشخصی ـازوقتی‌که فیلمساز خود را تنبلانه به‌دست‌لذت‌های سطحی هنرمندنمایانه می‌گذارد. حمت می‌توان تصورکرداین‌روایت‌کندبیان‌شده زندگی‌مردی چهل‌ساله‌که درآرزوی ـت یکی از ماجراهای عشقی‌اش‌سرانجامی بیابد و سمفونی‌بزرگی‌راکه‌ساعات‌بیکاری وی آن کار می‌کند . به‌اتمام برسد ، بتواند توجه تماشاگر معمولی راجلب‌کند. تروئل با «مهاجران» و «سرزمین جدید» از نقطه‌نظرهای تجارتی و هنری موفقیت‌زیادی ـب‌کرد ، تمام قدرت‌های حماسی‌اش را در فیلمنامه‌ای که به‌دالان مارپیچی ازاوهام، ویاها، خاطرات و انواع و اقسام گفتگوهای خارج ازکادر "Asides" می‌ماند، از ـت می‌دهد .

ما متوجه این می‌شویم‌که قهرمان‌اویك‌مرحله رامی‌گذراند و اگر دراین‌مرحله ری صورت ندهد، دیگر فرصتی نخواهد داشت. ولی قهرمان او آنقدربی‌تحرك‌به‌نظر ی‌آیدکه به‌زحمت می‌توان خشم پنهان او را به‌عنوان‌یك آهنگساز باورکرد یااینکـه مکن است زن‌ها جز برای لحظاتی‌کوتاه به او توجه داشته باشند . رفتاروقیافه‌اش جیزی جز یك گونی افسرده را به ذهن تداعی نمی‌کند و در تحلیل نهائی تراژدی‌فیلم ر بازی سرنر نهفته است نه در فیلمنامه .

یك‌روز بخصوص

(مسابقه)

محصول : ایتالیا ــ کانادا
کارگردان : اتوره اسکولا
نویسنده فیلمنامه : روگروماکاری ، اتوره‌اسکولا (باهمکاری‌مائوریتسیوکوستانزو)
تهیه‌کننده : کارلوپونتی
بازیگران : سوفیالورن ، مارچلو ماسترویانی ، جان ورنون ، فرانسوازبر.

«یك روز بخصوص» با یك فیلمنامه ابتکاری ، بازی درخشان و کـم‌نظیر «سوفیالورن» و با نمایش چشمگیری ازتألیف سینمائی توسط «اتوره اسکولا» ازآندسته ازبزرگ‌فیلم‌های کوچك‌است که‌تعدادشان‌درچندسال اخیر پیوسته روبه‌افزایش‌بوده و با استقبال فراوان منتقدین و تماشاگران روبروگردیده‌اند. کارلوپونتی به‌عنوان‌تهیه‌کننده می‌تواند با اطمینان در انتظار سهمی از افتخاراتی‌که درکان احتمالا نصیب فیلـم خواهدگردید بنشیند و همچنین به‌انتظار انواع و اقسام نقدینه‌های بین‌المللی‌ازتمام بازارهای فیلم جهان .

«یك روز بخصوص» میان پرده ساده و زودگذری است در زندگی‌دو انسان که از پنجره‌های دوسوی حیاط یك ساختمان آپارتمان بهم می‌نگرند . روز هشتم ماه‌مه ۱۹۳۸ همه ساکنان خانه برای شرکت در جشنی‌که به‌مناسبت بازدید هیتلر ازرم‌وملاقاتش با موسولینی ترتیب یافته رفته‌اند و آندو تنهاکسانی هستندکـه در خانه می‌مانند . اتوره‌اسکولا در فاصله زمانی بین خالی‌شدن ساختمان و بازگشت ساکنان از جشن‌طرح یك داستان عشقی‌کلاسیك را می‌ریزدکه در عین حال اصیل‌و غیرمتعارف است‌وجشنی راکه به‌افتخار دو دیکتاتور برپا شده‌به‌استهزا می‌گیرد. فیلمساز این‌همه را بدون‌توسل جستن به‌غرش توپ و تانك و خشونت یا صحنه‌های چندش‌آور تظاهر به‌عشقبازی‌انجام می‌دهد. سهم بزرگی از موفقیت فیلم مدیون بازی آرام و پیکره‌مانند سوفیالورن در نقش آنتونی تیا مادر شش فرزند و همسر یك فاشیست است . در روزی‌که تمام مردم‌رم برای درودگفتن به‌آدولف از خانه‌ها بیرون ریخته‌اند ، آنتونی‌تیا وقار زنانه‌اش‌را با گابریل (مارچلو ماسترویانی) همجنس‌باز مطرودی‌که در آپارتمان روبرو زندگی‌می‌کند به‌دست می‌آورد . بازی سنجیده و طبیعی سوفیالورن (بایکتا پیراهن ساده‌ای‌که در تمام فیلم برتن دارد و یادآور آخرین نقش بزرگ او در فیلم «دوزن» است) بطـرز تزلزل‌ناپذیری تحولات دراماتیك فیلم‌راازنخستین‌نماتاآخرین‌کادر فیلم حمایت‌می‌کند.

برخورد عاطفی یك‌روزه گابریل ــ که‌زیرکانه توسط‌فیلمنامه‌نویس وکارگردان با ریتم مناسب سازمان یافته ــ برای آنتونی‌تیاکه واپس‌زدگی‌های عاطفی‌اش رابایـد فقط با نماد مردانگی «دوچه» تسلیت دهد ، به‌صورت رهائی‌یافتن تدریجی قلب‌وخون درمی‌آید . اوکه سخت نیازمند تماس انسانی‌وعاطفی است به‌گابریل ــ که موقتاتغییر روحیه داده پناه می‌برد . شب هنگام گابریل به‌عنوان یك عنصر شکست‌خورده دستگیر و روانه زندان می‌شود و آنتونی‌تیا به‌اطاق خوابش برمی‌گردد ــ جائی‌که شوهـر سرخوش از حوادث روز بزرگ آماده است‌که نطفه هفتمین فرزند راــ با این‌فکرعالی که نامش را بنیتو بگذارد ــ بکارد .

مارچلوماسترویانی یکی از بزرگترین بازیگران تأثیرپذیـر ، نقش مقابـل سوفیالورن را با هماهنگی خاصی‌که فقط پس ازسال‌ها همکاری به‌وجود می‌آید، بازی می‌کند. این بازیگر پر تجربه ایتالیائی با نقشی‌که باندازه نقش همبازی‌اش مشکل‌است گاه به‌گاه حالت تهاجمی و ناهنجاری می‌گیردکه‌گویا به قصد اشاره به‌گذرابودن‌رگه تضعیف‌شده و زنانه در شخصیت‌گابریل باشد اما بهرحال‌بازی اومؤثروهوشمندانه‌است. درایتالیا ممکن‌است سرنوشت یك‌فیلم‌ویژه‌یك‌اقلیت در انتظار«یك‌روز بخصوص»باشد. دست‌چپی‌ها احتمالا از اینکه یك همجنس‌باز بی‌اعتنا به‌سیاست جای قهرمان مقاومت‌ملی راگرفته ناراحت خواهندشدو اکثریت فاقدگرایش‌سیاسی مردم ایتالیا ممکن است‌به‌فیلم اسکولا توجهی نکنند چراکه او براین فیلم فلسفه زن را پروار و بارورکن موسولینی راکه هنوز هم نشانه‌های آن در شبه‌جزیره ایتالیا بچشم می‌خورد ، نابود می‌سازد.

«یك روز بخصوص» از ابعاد واقعی‌اش‌خیلی‌بزرگتر از آنست ــ با صحنه‌هائی از خیل مردم‌که از بامداد در خیابان‌ها می‌ریزند وپس‌ازغروب آفتاب‌ناپدیدمی‌گردند. صحنه‌های مستند سفر هیتلر با قطار به‌رم ، مراسم استقبال در ایستگاه ، ضیافت‌درقصر کوئی‌ریناله و در بالکن در میدان ونتسیا (با رودلف‌هس و یوزف‌گوبلزبین‌همراهان) در تلفیق باگزارش‌رادیوئی لحظه‌به‌لحظه، حضور نادیده جمعیت را قابل قبول‌میسازد. در حیاط خانه سرایدار میهن‌پرست (فرانسوازبرکه‌با حضور در لحظات کوتاه‌به‌تشدید کشش دراماتیك داستان‌کمك می‌کند) صدای رادیو را تاآخرین حد بلندکرده است ودر مقایسه با این سروصدا صحنه‌های آرام اولیه و پایان فیلم تضاد جالبی ایجادمی‌کنند.

هر لحظه از برخوردکوتاه بین‌آنتونی‌تیاوگابریل‌به‌موازات‌حضورپیروزمندانه هیتلر و موسولینی پیش می‌رود و سرانجام با همبستری نامتناسب آنتونی تیاوگابریل، سروصدای جشن یك روز بخصوص می‌خوابد .

سروصدای‌گوش‌خراش رادیو با تاکیدگذاردن بر تضاد بین غیرقابل پیش‌بینی بودن رفتار انسانی و استبداد انعطاف‌ناپذیر عامه‌پسند ، رابطه بین زوج اصلی‌داستان را چندین برابر بزرگتر و با اهمیت‌تر می‌نمایاند. واسکولاهم این عوامل رابامهارتی کم‌نظیر و به‌پیروی از سنت ابداع‌گرانه نئورئالیسم درهم می‌آمیزد .

فیلم را پاسکوالینودسانتیس باکیفیت رنگ‌پریده‌ای‌که مناسبت با روحیـه شخصیت‌ها و محیط زندگی آنهاست فیلمبرداری‌کرده است . مونتاژ وکارگردانی‌هنری نیز از عوامل موثر در توفیق فیلم مستندوموسیقی متن‌ساخته آرماندو ترووایولی‌بیشتر به‌صورت آهنگ‌های نظامی است با ترکیب خلاقانه‌ای از نوارهای‌صوتی مستند. اهمیت این موضوع از این نظر است‌که صدای لاینقطع رادیو سومین شخصیت مهم فیلم را تشکیل می‌دهد .

اطاق اسقف

(خارج از مسابقه)

محصول : ایتالیا
کارگردان : دینوریزی
نویسندگان‌فیلمنامه : لئوبنونوتی ، پی‌برودی‌برناردی
بازیگران : اوگوتونیاتسی ، اورنلاموتی ، پاتریك‌دویر ، گابری‌یلاجاکوبه

قهرمان‌این فیلم ــ که عنوان پرطمطراق آن فقط ارتباطی فرعی‌با حوادث‌آن دارد ــ مردی است‌که وابسته به‌همسر مستبدش در خانه‌ای‌کناردریاچه‌ماگیوره‌زندگی می‌کند و بین میل به‌گریزازخانه‌وجهانگردی‌وعلاقه‌مفرط به‌جنس لطیف‌درنوسان‌است. «دینوریزی» و فیلمنامه‌نویسان در معماری این داستان درباره تمیستوکل اوریمبلـی (اوگوتونیاتسی) و رابطه‌اش‌باهمسرش کلئوفه (گابری‌یلاجاکوبه) ، خواهرزنش‌ماتیلده (اورنلاموتی) و یك‌ولگرد جوان‌وخوش‌تیپ‌باسم‌مارکو (پاتریك‌دویر) خواسته‌اندچیزی متفاوت در سینمای ایتالیا بیافرینندکه از حدکمدی‌های پیچیده و خاص خود ریـزی فراتر می‌رود . «دینوریزی» سعی می‌کند از عوامل مختلف مانندکمدی ، کمدی‌سکسی، دلهره و چند موقعیت دراماتیك استفاده‌کند، ولی متأسفانه این‌عوامل خوب باهم‌جوش نمی‌خورند با اینهمه ریزی و فیلمنامه‌نویسان شخصیتی برای تونیاتسی دست‌وپاکرده‌اند که دارای جنبه‌ها و زوایای مختلفی است و تونیاتسی درایفای‌نقش‌کاری به‌مراتب‌بهتر ازهمه بازی‌های قبلی‌اش ارائه می‌دهد.

سازندگان فیلم به‌تضاد اساسی بین رابطه زن وشوهر و علاقه شدید«تونیاتسی» به‌خواهرزن جوان و بیوه‌اش ، حضور «دویر» را به‌عنوان وسیله‌ای برای نجات زن

جوان از چنگال زن مسن‌تر عنوان می‌کنند و وقتی «تونیاتسی» همراه زن‌جوان‌باقایق به‌سفر می‌رود حوادث آهنگ سریع‌تری می‌یابند و منجرمی‌گردند به‌جنایت، عروسی مجدد، خودکشی «تونیاتسی» و آشکارشدن دست زن جوان به‌عنوان‌عامل طراحی‌همه حوادث به‌قصد به‌دست‌آوردن خانه ساحلی و پاتریك برای‌سرگرمی‌های‌شبانه.

فیلم‌های بهتری‌بابودجه‌های‌کمتر‌براساس‌رمان‌های «پی‌یروکیارا» درباره‌زندگی در جوامع شهرستانی ساخته شده ، و «اطاق اسقف» تنهـا بـه عنـوان یـك اثـر سینمائی تفریحی بانگاه‌های جسته‌گریخته‌ای به برخی از مسائل عمیق موفق می‌شـود کمبودهایش را جبران‌کند. این فیلم می‌توانست یك اثر انتقادی تلخ و گزنده‌باشد ، اما در حد یك وسیله وقت‌گذرانی باقی میماند . از این نظر و با توجه به‌صحنه‌های جنسی بی‌پرده‌تراز همیشه در فیلم‌های «ریزی» ، این محصول تیتانوس بی‌شك‌باموفقیت تجارتی روبرو خواهدشد . «پاتریك دویر» بازیگر جوان فرانسوی بخاطر بازی‌دراین فیلم احتمالا بسیار مورد توجه قرار خواهدگرفت .

فیلم «اطاق اسقف» علی‌رغم‌مونتاژهوشمندانه ریتم‌کندی بخصوص درقسمت‌های اول دارد و تا حدی طولانی است . گواینکه کارهای فنی آن از جمله فیلمبرداری از مناظر زیبای‌کنار دریاچه ماگیوره بسیار جالب است و موسیقی متن آن سبك، ابتکاری و عاری از تاکیدهای اغراق‌آمیز است .

یتیمان

(مسابقه)

محصول : اتحاد جماهیر شوروی
کارگردان : نیکلای‌گوبنکو
نویسنده فیلمنامه : نیکلای‌گوبنکو
بازیگران : ی . بودرا ایتیس ، ا. چرستوف ، ا. کالیاگین ، ی . بورکوف

نکته جالب درمورد این فیلم اینست‌که ازسال ۱۹۵۸ به‌بعد این نخستین‌باری است‌که برگزارکنندگان جشنواره کان امکان آن را داشته‌اند که انتخاب‌کنند کـدام فیلم روسی در قسمت مسابقه شرکت داشته باشد . داستان‌فیلم براساس خاطرات گذشته مردی‌که در زمان جنگ جهانی‌دوم کودکی یتیم بوده است ، تنظیم شده و فیلمساز در بازسازی محیط یك دوران‌گذشته موفق است . البته‌گاه چنین می‌نمایدکه فیلمسازداستان کودکی در قرن نوزده را بازگو می‌کندکه درجستجوی خواهر و برادران‌گمشده‌وکمی تفاهم و محبت است. بعضی‌هاممکن است سعی‌کنند دراین فیلم اشاره‌هائی پیداکنند،اما فیلم در درجه اول نگاهی است‌با عشق به‌گذشته با داستانی‌که خوب بیان‌شده‌است.

با اینحال چنین بنظر می‌آیدکه فیلم می‌خواهد کوشش قهرمان داستان‌رابرای پیداکردن مفهومی درکودکی‌اش نقش‌کند . او نویسنده‌ای است‌که پدرش رادرسال‌های اول جنگ از دست داد و به‌دنبال آن مادرش خودکشی‌کرد. یکی از برادرانش‌جنایتکار شده یا شاید منظور این بوده‌که او زندانی سیاسی است . برادر دیگر یك‌کارمندفاسد است و خواهرش هم مرده است. کودکی خودقهرمان داستان‌دریتیم‌خانه خوب‌بازسازی شده و روی‌هم‌رفته فیلم پرداختی انسانی ــ هرچند با لحنی کم‌وبیش قراردادی و آکادمیك ــ دارد . ضمناً نیکلای‌گوبنکو لحظات شادو شیطنت‌بازی‌های‌کودکانه‌را از نظر دور نداشته و عطوفت و دلنازکی او نسبت‌به‌شخصیت‌هایش برجنبه‌های موعظه‌آمیز فیلم می‌چربد .

فیلم معروف «آینه» آندره‌تارکوفسکی راکه آن‌هم یادآوری گذشته‌هاست، به‌این خاطرکه خیلی شخصی و ذهنی است به‌جشنواره نفرستادند و بجای‌آن فیلم‌گوبنکوکـه نگاهی ساده‌تر و ملایم‌تر به‌آشفتگی‌های‌گذشته است به‌جشنواره راه‌یافت . این فیلم هـم پرتره‌هائی از انواع مختلف شخصیت‌های بزرگسال ارائه می‌کند با این‌اشاره‌کـه‌در شوروی هم چندنفری با مرام فاشیستی وجود داشته‌اند.

کودکان نهانخانه

(دوهفته کارگردانها)

محصول : فرانسه
کارگردان و نویسنده فیلمنامه : بنوآژاکو
بازیگران : بریژیت فوسی ، لوکاستل ، ژرژ مارشال ، ژان‌سورل ، ایزابل وانیگارتن .

«بنوآژاکو» کارگردان جوانی است‌که از ابهام در فیلم‌هایش استقبال می‌کند.

در دومین فیلم او هم شخصیت اصلی خودش را نابود می‌سازد . شخصیت اصلی اولش را غرور و اکراه از سازش نابود می‌ساخت ، حال آنکه مشکل شخصیت فیلم اخیر عشق واپس‌زده نسبت به‌خواهر و نفرت ازحرفه پدر است . مشکل دیگر اواین که درکودکی هنگامی‌که مادرش خودش را به‌دارآویخت او حضور نداشت که ممانعت کند. در آن لحظه او ــ که می‌بایست دائم مراقب‌مادر باشد ــ و خواهرش‌به‌صندوقخانه رفته بودند تا باشمشیر عصائی پدر بر پشت هم علامت بگذارند.

بنابراین در این فیلم‌که ریتم کندی دارد و علی‌رغم تظاهر روشنفکرانه‌تماشاگر را تا به‌آخر علاقه‌مند نگه می‌دارد ، نمادهائی هست‌که البته فاقد قدرت‌کافی هستند شاید بتوان‌گفت که این فیلم تا حدی‌متاثرازروبربرسون است از نظر لحن‌یکنواختی که بازیگران اتخاذکرده‌اند و از نظر نماهای طولانی‌که روی اشیاء درنگ می‌کند اما «کودکان نهانخانه» فاقد بینش شاعرانه‌ای است‌که برسون دربازگوئی داستان بحران‌های روحی عرضه می‌کند.

«لوکاستل» نقش برادر راکه به‌صورت یك طفیلی زندگی می‌کند با قیافه شکست‌خورده‌ای ایفا می‌کند. خواهرکه‌بایکی ازهمکاران‌پدرش‌ازدواج‌کرده‌برمی‌گردد گویا کار این زوج واردکردن بومیان آفریقائی بطور قاچاق به‌فرانسه و استفاده از آنها به‌عنوان‌کارگر است ــ نوعی برده‌فروشی مدرن .

«کاستل» رابطه نه خیلی شادی دارد بایکی از دوستان خواهرش. منتهای دختر وقتی متوجه می‌شودکه خواهر و برادر از او به‌عنوان یك واسطه برای انجام کاری‌که مستقیماً بین خودشان ممکن نیست استفاده‌کرده‌اند ، آنها را ترك‌می‌کند.شوهر خواهر هرگونه رابطه بین خواهر و برادر را قدغن می‌کند و شمشیر عصائی راکه‌در دراختیار برادر است و سبب زخمی‌شدنش می‌گردد می‌شکند . برادر در نمای‌نهائی‌بسیار طولانی و حاکی از شکست روی تختخواب افتاده است .

بنابراین «کودکان نهانخانه» در یك حالت تعلیق و ابهام چه‌ازنظرشکست و فقر اولیه چه در پرداخت به‌جنبه‌های مختلف زندگی خانوادگی باقی می‌ماند.بازی «بریژیت فوسی» در نقش خواهر بوالهوس و دمدمی‌مزاج که از نظر پول به‌برادرش کمك می‌کند ، بسیار مؤثر و بازی سایر هنرپیشگان در نقش‌های ساده‌تر قابل‌قبول است. بهر حال فیلم از پرداختی تا حدی شخصی ــ هرچندکمی تصنعی ــ برخوردار است‌که می‌تواند در آینده به‌صورت روش فیلمسازی مؤثرتر و متوازن‌تری درآید.

شب سن‌ژرمن دپره

(بخش چشم‌انداز سینمای فرانسه)

محصول : فرانسه
کارگردان : باب‌سوایم
نویسنده فیلمنامه : سوایم ، آلن‌یتی ، روبرریا ، پی‌یرفابر (براساس‌کتاب لئوماله)
بازیگران : میشل‌گالابرو ، مورشومان ، شانتال‌دوپوی ، دانیل‌اوتیو، آلن موته ، آنیك‌آلن ، گابریل ژابور .

«باب سوایم» یك امریکائی است که‌برای تحصیل دررشته‌انسان‌شناسی به‌فرانسه آمد و بعد تحصیلاتش راکنارگذاشت که فیلم بسازد . او بعد ازساختن چندفیلم‌کوتاه و بدست‌آوردن جایزه‌های بین‌المللی موفق‌گردیده است اولین فیلم بلندش رابسازد . در این فیلم او سعی‌می‌کند افسانه کارآگاه‌خصوصی آمریکائی را در محیط فرانسه،در سن‌ژرمن‌دپره حدود سال‌های اوایل دهه پنجاه پیاده‌کند ، زمانی‌که جوان‌هائی‌ازهمه رقم و نژاد در فرانسه گرد آمده بودند تا تحت تاثیر فلسفه‌اگزیستانسیالیسم ژان پل سارتر دید جدید خود رانسبت به‌زندگی آشکار سازند.

«سوایم» باآنکه خود هیچگاه این دوره بخصوص را شخصاً تجربه‌نکرده،خوب موفق می‌گردد ، حال و هوای خاص آن زمان را بازسازی کند. کارآگاه خصوصی‌که نقش او را میشل‌گالابرو بازی می‌کند درجستجوی جواهرات مسروقه به‌محله قدیمی‌اش برمی‌گردد ، با محله جدید آشنا می‌شود و تصمیم می‌گیرد در کشف هویت یك قاتل که ناراحتی روانی دارد همکاری کند. فیلم به‌برخی ازجنبه‌های افراطی‌روحیه اگزیستانسیالیزم اشاره می‌کند ، از جمله جوانی‌که خیال می‌کند انسان‌برتری‌است و حق دارد آدم بکشد . و ضمناً همراه کارآگاه در جستجوی قاتل‌در گشت‌وگذارهای شبانه یك گروه‌ازجوانان اگزیستانسیالیزم شرکت‌می‌جوئیم.فیلم «سوایم» پیچیدگی‌هائی دارد که از مشخصه این نوع فیلم‌هاست : مثل مأمور پلیسی‌که پدر قاتل است و سعی می‌کند از او حمایت‌کند یا علاقه‌کارآگاه به‌دختری‌که یکی از قربانیان قاتل می‌شود . می‌توان پیش‌بینی‌کرد که این فیلم در بازار داخلی و همچنین در خارج با موفقیت روبرو می‌شود «سوایم» با نخستین‌فیلمش‌نشان‌می‌دهدکه می‌توان به‌آینده او امیدواربود.

کامیون

(مسابقه)

محصول : فرانسه
کارگردان : مارگریت دوراس
نویسنده فیلمنامه : مارگریت دوراس
بازیگران : مارگریت دوراس ، ژرارددپاردیو

از میان کسانی‌که بطور نامنظم‌فیلم‌می‌سازند«مارگریت دوراس»شایدپرکارتر از همه باشد . او با کمك تلویزیون و تهیه‌کنندگان تازه‌کار توانست طی‌دوسال‌گذشته‌پنج فیلم بسازد . امسال او برای اولین‌بار ــ و برخلاف‌گذشته‌که فقط در برنامه‌های‌جنبی شرکت داشت ــ با یك فیلم‌که خود نوشته و تهیه و کارگردانی‌کرده در قسمت‌مسابقه جشنواره‌کان شرکت‌کرده است .

«دوراس» بازهم بهره‌گیری‌ازتصویر را بحداقل رسانده و بیشتر ازگفتارکمك گرفته است . اوو «ژرارددپاردیو» دارند فیلمنامه‌ای را درباره یك راننده‌کامیون‌که‌در بین راه زن میانسالی را سوارکرده می‌خوانند . زن مزبور احتمالا دیوانه‌ای است‌که از یك تیمارستان فرارکرده یا زنی از طبقات بالای اجتماع‌که یك مرحله بحرانـی‌از زندگی‌اش را می‌گذراند.

«دپاردیو» دراین فیلم کار زیادی ندارد‌وبیشترمتن‌را خود «دوراس»‌باصدای یك‌نواختی که مثلا بایدکیفیت یك سرود مذهبی غم‌انگیز یا مناجات راداشته‌باشـد می‌خواند . گاه‌به‌گاه نماهائی ازکامیون و جاده‌های خاکستری برگفتار فیلم تـأکید می‌گذارد .

اما بهر حال ایده اساسی این فیلم در بیشتر لحظات ضعیف باقـی می‌مـانـد گواینکه باید اقرارکرد این فیلم به‌اندازه «سرودهند» یا «گفت نابودکنید»وفیلم‌های دیگر این خانم مصممانه خسته‌کننده نیست ، ضمن اینکه بایدکوشش مداوم اورا برای کشف نوعی سینمای‌ادبی ستود.

در «کامیون» دوراس بطرزی سطحی طرحی از روابط ناپایدار انسانی ارائـه می‌کند و از انقلابی‌که احتمالا هیچوقت صورت نخواهدگرفت صحبت می‌کند و نیزاز ناامیدی از اصول مارکسیستی .و کوشش‌های مرددانه‌ای می‌کند برای‌ایجاد رابطـه بین راننده‌کمونیست و قهرمان زن داستان. این فیلم در یکی از برنامه‌های جنبـی جشنواره احتمالا می‌توانست بهتر بدرخشد یا در تلویزیون . اما به‌عنوان یك فیلم در بخش مسابقه ناامیدکننده است .

ج . ای . مارتین ، عکاس

(مسابقه)

محصول : کانادا
کارگردان : ژان‌بودن
نویسنده فیلمنامه : مارسل سابورین
بازیگران : مارسل سابورین ، مونیك مرکور ، مارته‌تیری ، ژان‌لاپوانت ، ماری‌یت‌دووال .

بنظر می‌رسدکه کانادای فرانسه‌زبان خیلی دارد اروپائی می‌شود. در این‌فیلم اشاره به‌روانشناسی و آثار ادبی فراوان است‌گو اینکه پرداخت روابط زن و شوهری که قهرمان اصلی فیلم هستند ، ناقص باقی می‌ماند . کارگردان تلاش زیادی بـرای نشان‌دادن زندگی این زوج بخرج می‌دهدولی‌موفق‌نمی‌شود به‌کنه مشکلات ومسائل‌برسد.

مرد یك عکاس است‌که هر سال چند ماه دوربینش را برمی‌دارد و برای‌گرفتن عکس به‌گوشه‌و‌کنار کشور سفر می‌کند . او به‌تدریج کم‌حرف شده است و زن بعداز پانزده‌سال زندگی زناشوئی و آوردن چند بچه بدخلق و بهانه‌گیر است . یك روز او تصمیم می‌گیرد در یکی از سفرها شوهرش راهمراهی کند چراکه تصور می‌کندشوهرش در این سفرها بازنان‌دیگر رابطه برقرار می‌کند. نتیجه این سفراینست که‌او نزدیك‌بودن به‌طبیعت را تسلائی برای ناراحتی های خودش می‌یابد .

ظاهراً «ژان‌بودن» می‌خواهد فیلمش بیانیه‌ای درباره وضعیت فرانسوی‌هادر کانادا باشد، ولی اشاره‌ها خیلی غیرمستقیم است . می‌توان او را یك کارگردان خوش‌آتیه دانست اگر که بتواند گرایش‌های آکادمیك را در تشریح شخصیت‌هاکنار بگذارد . بازی‌ها متناسب با پرداخت فیلم ، قراردادی است . ★







بالا : کودکان نهانخانه «دوهفته کارگردانها»
وسط : «مارگریت دوراس» به هنگام فیلمبرداری صحنه‌ای ازفیلم «کامیون»
پائین : «ج . ای . مارتین ، عکاس» (مسابقه)



حرفها و خبرها

● از دست رفتگان

روبرتو روسلینی

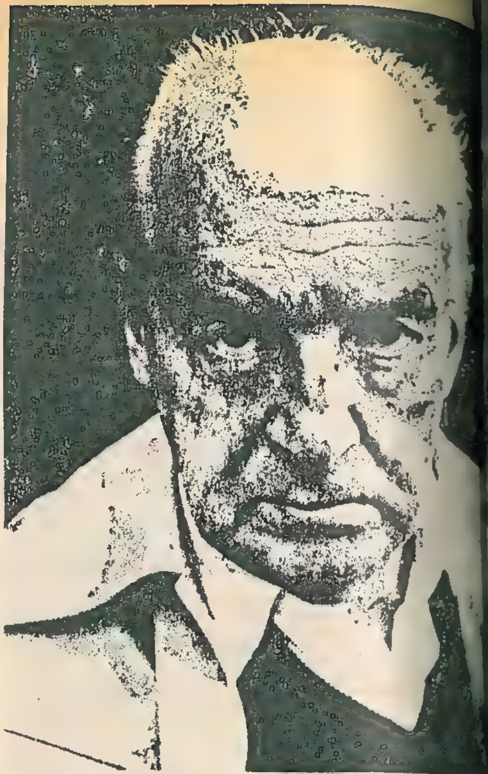
کارگردان ایتالیائی متولد رم ۱۹۰۶ . کارش‌را درسینما با کارگردانی فیلمهای کوتاه ، تدوین ، فیلمنامه نویسی و دستیاری کارگردان شروع میکند. درسال ۱۹٤۵ با فیلم «رم ، شهر بی‌حفاظ» برای نخستین‌بار دوربین فیلمبرداری را به‌کوچه وخیابان ومحلهای واقعی می‌بـرد وپایه‌های مکتب نئورئالیسم را بنا می‌کند. فیلم بعدی‌اش «پائیزا» (۱۹٤٦) نیز ازمعتبرترین فیلمهای مکتب نئورئالیسم است. روسلینی درسال ۱۹٤۸ «آلمان ، سال صفر» را میسازد. با این فیلم از نئورئالیسم دور میشود ، تجربه‌ای‌که با شکست توأم است . بعدازآن درزمینه‌های دیگر طبع‌آزمائی می‌کند‌که هیچکدام موفقیتی بدست نمی‌آورند . آشنائی وازدواج با اینگرید برگمن دوره تازه‌ای درزندگی‌حرفه‌ای‌وی‌پدید می‌آورد که ماحصل آن فیلم‌های«استرومبولی»،«اروپای ۵۱» و «سفر درایتالیـــا» است . با این فیلمها روسلینی ارزشهای سینمائی‌تازه‌ای مطرح میسازد که درواقع می‌توان آنهارا ادامه راه نئورئالیسم بگونه‌ای تکامل یافته دانست . با این حال ا[...] فیلمها ازنظرمالی موفقیتی ندارند وروسلینی [...] هندوستان میرود وفیلم مستندگونه «هند» [...] میسازدکه تجربه تازه‌ای‌است درزمینه‌کاربرده[...] دوربین بعنوان وسیله‌ای برای کاوش درنه[...] انسانها .

درسال ۱۹۵۹ با ساختن «ژنرال دلاروره» روسلینی بعد از مدتها رکود درکار فیلمساز[...] خلاقیت تازه‌ای نشان میدهد وازهرسو مور[...] تحسین واقع میشود . واقعه‌ای‌که تا پایان‌عمرش دیگر تکرار نشد. وی درسالهای آخرزندگی‌اش بیشتربرای تلویزیون‌کار میکرد ودرفیلمهایش به‌کاوش در رویدادهـــای تاریخی و مذهبـی می‌پرداخت. مرگ وی چند روز پس‌از سی‌امین دوره فستیوال‌کان‌که وی درآن ریاست هیئت داوران را برعهده داشت ، روی داد .

جون کرافورد

جون کرافورد یکی‌ازنخستین ابرستاره‌های «مترو» که‌بارهاوبارها نقش‌دختران جوان‌پرشور را ایفاکرد ونفوذ عمیقی بررفتار وطرز لباس‌پوشیدن وآرایش بیش‌از یك نسل داشت ، پس‌از یك حمله قلبی در آپـــارتمانش در نیویــورك








حه مقابل : استیفن بوید
ر راست : ولادیمیر نابوکوف
کوچك : هربرت ویلکاکس
ر چپ : جون کرافورد
ر پائین : روبرتو روسلینی



درگذشت . ازسال ۱۹۵۹ به‌دنبال مرگ شوهرش او یکی ازمدیران کمپانی پپسی کولا بود . گو اینکه نقش فعالی دراداره کارهای شرکت نداشت.

جون کرافورد که بافیلم صامت «دختران رقصنده ما» (۱۹۲۸) به‌صورت یك ستاره درآمد، ازجمله معدود هنرپیشگانی بودکه توانست بدون زحمت ازسینمای صامت قدم به حوزه فیلم ناطق بگذارد . درخشان‌ترین دوره زندگی حرفه‌ای او سال‌های ۱۹۳۰ درکمپانی متروبود. او کارش را با آوازخواندن در یك دسته کر در برادوی آغازکرد وبعد یك قرارداد شش‌ماهه باکمپانی مترو منعقد ساخت وایفای نقش‌های کوتاهی در چند فیلم را به عهده گرفت . او پیش‌ازبازی در فیلم «دختران رقصنده ما» که ازاو یك ستاره ساخت ، همبازی هنرپیشگانی چون لون چانی ، باك‌جونز وجان‌گیلبرت بود .

ازنخستین فیلم‌های ناطق او باید از «رام نشده» ، «بانو درحال رقص» وفیلم‌هائی‌که با کلارك‌گیبل بازی‌کرد مثل «محموله عجیب» ، «سوزان‌وخدا» وفیلم‌های‌بسیارزیاد دیگرنام‌برد.

در ۱۹۴۳ وقتی متوجه شدکه بعضی از نقش‌هائی‌که ابتدا برای او درنظرگرفته شده بود به‌گریرگارسون داده می‌شود ، کمپانی مترو را ترك‌کرد .

نخستین‌فیلم‌او درکمپانی وارنر «میلدرد ــ پییرس» نام داشت‌که اسکار بهترین آکتریس سال ۱۹۴۵ را برایش به‌ارمغان آورد . فیلم‌های‌بعدی او «دیزی‌کینون»، «جاده فلامینگو»، «هاریت کریگ» ، «آواز مشعل» ، «جانی‌گیتار» و «برگ‌های پائیزی» بودند. در ۱۹۶۲ او همراه بت‌دیویس درفیلم «بربیبی‌جین چه‌گذشت ؟» بازی‌کردکه علی‌رغم ایفای نقش بهتر، بازی او تحت‌الشعاع شخصیت چشمگیرتری‌که بت‌دیویس ایفایش را به عهده داشت ، قرارگرفت .

شهرت او به عنوان یك‌آکتریس قدرتمند با ایفای نقش‌های یك منشی در«گراندهتل» ، سادی‌تامپسون در«باران» ، یك مانیکوریست در «آن زن» ، یك بیماررِوانی در«جن‌زده» ویك قربانی درفیلم «ترس ناگهانی» تثبیت‌گردید.

او پس ازسه بار ازدواج‌کوتاه مدت با داگلس‌فربنکس (پسر) ، فرانچوتون وفیلیپ‌تری وچند سال زندگی تنها سرانجام درسال ۱۹۵۵ باآلفرد استیل ازدواج‌کرد واز آن پس تمام وقتش را صرف بهبود وضعیت حرفه‌ای شوهرش کرد . از ۱۹۵۹ او به عنوان یکی ازمدیران کمپانی پپسی‌کولا سفرهای زیادی برای بهبود

روابط عمومی شرکت انجام داد . درسال ۱۹۶۵ U.S.O. اورا به عنوان زن سال انتخاب کرد .

هربرت ویلکاکس

«هربرت ویلکاکس» که دوران زندگی حرفه‌ای‌اش به بیش ازنیم قرن می‌رسد وزمانی ازموفق‌ترین تهیه‌کنندگان سینمای انگلیس بود به‌دنبال یك بیماری طولانی درسن ۸۵ سالگی درگذشت .

تنها بازمانده او همسرش آنا نیگل است که ستاره بسیاری ازفیلم‌های شوهرش بود .

ویلکاکس کارتهیه‌کنندگی رادر سال ۱۹۱۹ شروع کرد وحتی تا سال ۱۹۶٤ دست ازفعالیت برنداشت. ازجمله‌فیلم‌های‌صامت‌اوفیلمی‌است که‌در سال ۱۹۲۸ باعنوان «سپیده‌دم» درباره پرستاری که آلمان‌ها اورا درسال ۱۹۱۵ بخاطرکمك به فرارسربازان متفقین اعدام کردند ساخت . به‌این فیلم بخاطر اعتراض دولت آلمان اجازه نمایش داده نشد. اما ویلکاکس بعدها درسال ۱۹۳۹ نسخه دیگری ازاین فیلم را باشرکت همسرش ساخت که این‌بار البته هیچکس اعتراضی نکرد .

شایدموفق‌ترین‌فیلم ویلکاکس«ویکتوریای کبیر» باشدکه آنرا باهم باشرکت همسرش در سال ۱۹۳۹ ساخت. موفقیت این فیلم سبب گردید دنباله‌ای باعنوان «شصت سال پرافتخار» بر آن ساخته شود . ازفیلم‌های صامت‌اومی‌توان‌ازاین‌ها نام برد: «داستان شگفت‌انگیز»، «طلوع‌جهان»، «شب‌های دکامرون» ، «مادام پیکادور» ، واز فیلم‌های‌ناطقش‌ازاین‌ها: «این‌سال‌های‌خطرناك»، «قلب یك مرد» ، «دانوب آبی» ، «آنها تنها پروازمی‌کردند» ، «بانوئی با چراغ» ، (درباره فلورانس‌نایتینگل) ، «راپسودی‌سلطان»، «مردی که صحبت‌نمی‌کرد»، «دخترجوان‌من» وبسیاری فیلم‌های دیگر .

ویلکاکس برنده چهار جایزه اسکار ویك جام زرین‌جشنواره ونیزبود . او درایرلند به‌دنیا آمد ودرجنگ جهانی‌اول مدتی درنیروی‌هوائی انگلستان خدمت‌کرد .

استفن بوید

بازیگر انگلیسی – متولد بلفاست ایرلند بسال ۱۹۲۸ – درآغازکارش را با بازی دریك گروه تآتری شروع می‌کند. بعد به‌کانادا وسپس ایالات متحده میرود وفعالیتش را درتآتروراديو ادامه میدهد ودرعین‌حال بمشاغل‌مختلف دیگری نظیرتصدی‌کافه تریا ، خریدوفروش فیلم وغیره می‌پردازد . بازی درفیلم را ازسال ۱۹۵۳ شروع میکند ودراواخر دهه پنجاه با فیلمهائی نظیر «شجاعان» و «بن‌هور» به شهرت میرسد.

عمده فیلمهـا : مردی‌که هرگز نبود – جزیره‌ای درخورشید – هفت رعد – شجاعان – بن‌هور – گوهرفروشان مهتاب – زن وسوسه شده – بهترین هرچیز – قماربزرگ – لیزا – جمبو – اسکار – مسافرت تخیلی .

ولادیمیر نابوکوف

نویسنده روسی‌الاصل – متولد سال ۱۸۹۹ در روستائی در هشتاد کیلومتری سن‌پترزبورگ «لنینگراد» – وی اولین نوولش را در سال ۱۹۲٦ با نام «ماشنکا» به‌زبان روسی منتشرکرد و پس‌از انتشار ۹ نوول به‌روسی در سال ۱۹٤۵ به‌آمریکا مهاجرت‌کرد وتبعه آنجا شد .

از سال ۱۹٤۸ تا سال ۱۹۵٦ استاد کرسی ادبیات روسی و اروپائـی در دانشگاه کورنل «نیویورك» بود و ازآن‌پس وقت خودرا صرف نوشتن داستان کرد و آثاری چون «لولیتا» ، آتش رنگ‌باخته ، آدا ، خنده‌ئی در تاریکی ، یك روز مبارك و . . . » را بوجود آورد .

«لولیتا» – ۱۹۵۵ – که وسیله «استانلی کوبریك» هم فیلم شد برای «نابوکوف» شهرت جهانی بهمراه داشت. از آن‌پس «نابوکوف» کارهـائی برای سینما انجام داد که به اهمیت «لولیتا» نبودند – وی ماه گذشته در سن ۷۸ سالگی درگذشت.

آزار سرخ در «سینماتك» پاریس

گزارش‌نماینده «سینما ٦» ازپاریس‌حاکی است که فیلم «آزار سرخ» – اولین فیلم بلند غلامحسین طاهری دوست بعدازظهر سی‌ام ژوئن ۱۹۷۷ در «سینماتك» پاریس نمایش داده شد.

«طاهری دوست» در حال حاضر مشغول گـذراندن یك دوره سینمائی در پاریس است . وی فیلم«آزارسرخ»خودرا بانظر«ژان‌روش»– مدیر مرکـز ملی تحقیقات علمی و تهیه فیلم فرانسه – تهیه کرده و موضوعش درباره زندگی ماهیگیری است که پس‌ازآن‌که درصحنه زندگی شکست می‌خورد کارش به‌جنون می‌کشد.



اتحادیه غیررسمی جشنواره‌های جهانی فیلم

روزچهارشنبه ۲۸ اردیبهشت‌ماه دبیران کم وبیش همه جشنواره‌های جهانی فیلم تر اول گردهم‌آمدند تاپایه‌های یك‌اتحادیه غیررسمی را طرح‌ریزند. این گردهم‌آئی نتیجه یك ملاقات مقدماتی است که اکتبر گذشته درجشنواره جهانی فیلم سانفرانسیسکو برگزارگردید و هدف از تشکیل‌آن‌فراهم‌آوردن‌فرصتی‌برای هماهنگ ساختن برنامه‌ها وبررسی مشکلات مشابه است. دراین گردهم‌آئی نمایندگـان یازده جشنواره بین‌المللی شرکت داشتند وبا آنکـه جزئیات مذاکرات دراختیار رسانه‌ها قرار داده نشد، اعلام گردیدکه هدف از برگزاری آن بهبود امکانات همکاری بین جشنواره‌ها و ایجاد رابطه ثمربخش‌تر بین تك‌تك جشنواره‌ها وفدراسیون بین‌المللی اتحادیه‌های تهیه‌کنندگان فیلم است .

ازآنجاکه بین همه جشنواره‌هائی‌که دراین گردهم‌آئی نماینده داشتند ، گاه به گاه مسائلی پیش می‌آمد ، دقیقاً تصریح گردیدکه این‌اتحادیه غیررسمی با عنوان‌کنفرانس سالانه جشنواره‌های جهانی فیلم‌های بلند به‌قصد قدبرافراشتن دربرابر فیاپف ایجادنشده وتنها هدفش‌ایجاد نوعی‌توازن قدرت وفـراهم‌آوردن امکان همکاری بهتر با فیاپف است .

ازجمله‌هدفهای مقدماتی‌آن ایجاد هماهنگی بیشتر دربرنامـه‌ریزی جشنواره‌هـا ، اجتناب تاسرحدامکان ازبرگزارشدن بیش‌ازیك‌جشنواره دریك تاریخ معین ، تشکیل جلسات برای بحث در خصوص مسائل خاص برگزارکنندگـان جشنواره‌های بین‌المللی (با یك جلسه سالانه در کان) وکشف راه‌هائی برای بهبود رابطه بین جشنواره‌هائی‌که ازطرف‌فیاپف به رسمیت شناخته شده‌اند وجشنواره‌های غیررسمی اعلام‌گردیده است .

باتوجه به‌منظور اخیر قرارگردیده است‌که درکنفرانس سالانـه بعد نمایندگان آندسته از جشنواره‌های غیررسمی‌که علاقه‌مند به شرکت درآن باشند ، پذیرفته شوند.

در جلسه روز چهارشنبه ۲۸ اردیبهشت موریس بسی و ژیل ژاکوب (ازکان) هـژیر داریوش (ازتهران) ولف‌دونر (ازبرلین) میگوئل دواکاری (ازسن‌سباستیان) گاری اسرت (ازلوس آنجلس) موریتس دوهادلن (ازلوکارنو) کلود ژارمن (سان‌فرانسیسکو) میروسلاو کادلك (از کارلوویواری) سرژ لوزیك (از مونتـرال) ریچارد رود (ازنیویورك) وکن ولاشین (از لندن) شرکت داشتند.

فکر ایجاد چنین اتحادیه‌ای ابتدا توسط «کلودجارمن» دبیرکل جشنواره سان‌فرانسیسکو پیشنهاد گردید وتأسیس کنفرانس سالانه «کان» حاکی از اهمیت روزافزون نقشی است که جشنواره‌های فیلم درتوزیع وپخش جهانی فیلم‌ها دارند.

جشنواره ششم تهران

«هژیر داریوش» بعد از چهارسال تلاش پیگیر در جهت گسترش ابعاد جشنواره جهانی فیلم تهران بعلت خستگی مفرط از سمت دبیرکلی جشنواره کناره‌گیری کرد وازاین‌پس «هوشنگ ثقفی» معاون سابق وی با سمت دبیر عامل، عهده‌دار وظایف «هژیرداریوش» خواهد بود.

«هژیرداریوش» ازاین‌پس به‌عنوان مشاور با جشنواره جهانی فیلم تهران همکاری خواهد داشت.

صف طویل کارگردانان صاحب نام درهیئت داوران جشنواره فیلم برلن

امسال‌جشنواره‌برلن‌ازچندتن‌ازسرشناس‌ترین کارگردانان جهان برای داوری فیلم‌ها دعوت کرده بود، «ولف دونر» رئیس جدید این جشنواره در «کان» نام شش تن ازاعضای هیئت داوران جشنواره‌اش را اعلام‌کرد. معروف‌ترین عضوداوران‌جشنواره برلن«راینرورنرفاسبیندر» است‌که موقعیت بین‌المللی‌اش با مطلبی‌که بهار گذشته مجله تایم درباره‌اش چاپ‌کرد و اورا «گودار»جدیدخواند تثبیت گردید. «فاسبیندر» اخیراً کار تهیه نسخه تلویزیونی نمایشنامه‌ای را که درهامبورگ به صحنه تئاتربرد – با عنوان «زن‌ها» – به اتمام رساند.

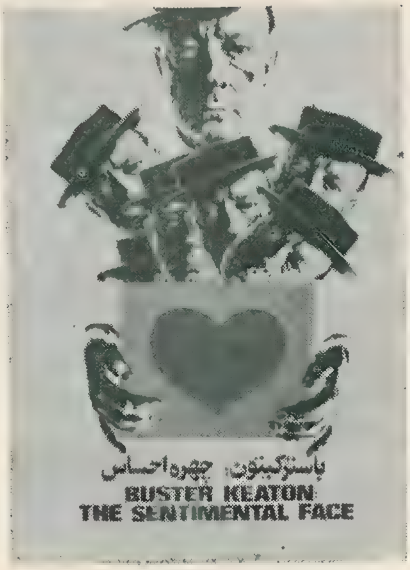
سایر اعضای هیئت داوران جشنواره برلن عبارت‌بودنداز«آندره‌میخالکوف‌کونچالوفسکی» ازشوروی، «عثمان سمبنه» ازسنه‌گال، «مانوئل اوکتاویو گومز» ازکوبا.

«درك مالکوم» منتقد فیلم انگلیسی هم یکی دیگر ازاعضای هیئت‌داوران‌جشنواره برلن بود. «الین برستاین» هم احتمالاً یك‌عضودیگر است. چند نام ایتالیائی، فرانسوی وآلمانی هم مورد مطالعه است.

«دونر» دلیل اینکه در انتخاب اعضای هیئت‌داوران برحضورکارگردانان‌تأکیدگذارده است اینطور توضیح دادکه تصویرعمومی اعضای هیئت داوران درچند جشنواره اخیر (بدون ذکر نامی ازکان) ضعیف بود واینکه تنها راه برای کشاندن ساخته کارگردانان به جشنواره، حضور چندکارگردان دیگر به عنوان داور است.







مطبوعات جهان
وجشنواره تهران

گزارش «هرب لایتمن» سردبیر مجله «آمریکن سینماتوگرافر» ازپنجمین جشنواره جهانی فیلم تهران

مثل اینکه همه پروازهای بین‌المللی باید نیمه‌های شب به تهران برسد. یا لااقل برای من طی سه سفرگذشته‌ام به این شهر وضع چنین بوده. این‌بارآخرهم خیلی‌دیر به‌تهران می‌رسم. اما درفرودگاه مهرآباد نشانی ازخواب‌آلودگی نیست – سالن فرودگاه شلوغ است وپرازجنب‌و جوش وآمدورفت مسافران ومشایعت‌کنندگان و استقبال‌کنندگان. وقتی‌خودم را به میزمخصوص جشنواره‌تهران‌می‌رسانم‌بااستقبال گرم‌ومحبت‌آمیز کارکنان جشنواره روبرو می‌شوم. بعضی‌هاشان مرا ازسفرهای قبلی‌ام می‌شناسند وکمکم می‌کنند که تشریفات مربوط به‌گذرنامه هرچه زودتر به پایان برسد. درهتل نیزوضع همین‌طور است، آنجا هم با چهره‌های آشنا، تبسم‌های‌گرم و استقبال خوشرویانه ومحبت‌آمیز ایرانی‌ها روبرو می‌شوم. شرکت درپنجمین‌دوره جشنواره تهران درواقع چهارمین سفرسالانه پی‌درپی من به این سرزمین پرتوش‌وتوان است وبازگشت به‌این‌شهر برایم به تدریج حالت بازگشت به خانه را پیدا کرده است. خوشحالم‌که برگشته‌ام.

مراسم‌گشایش پنجمین‌جشنواره جهانی‌فیلم تهران درتالار باشکوه رودکی درحضورجناب آقای پهلبد وزیرفرهنگ وهنر وبا شرکت‌گروه کثیری ازشخصیت‌های سینمائی ونویسندگان و منتقدان برگزارمی‌گردد. برنامه افتتاحیه فیلمی است‌ازبهرام‌ری‌پورکه پنجاه سال‌فعالیت‌فیلمسازی درایران را مرورمی‌کند وتوسط وزارت فرهنگ وهنر درسالی‌که ملت‌ایران پنجاه سال شاهنشاهی پهلوی را جشن‌گرفته، تهیه شده‌است.

تهران دربرزخ تغییر

هرگاه‌که فرصتی برای تازه‌کردن نفس ونگاهی به اطراف انداختن دست دهد شگفت‌زده می‌بینم‌که تهران حتی درظرف یکسال چه زیاد تغییرکرده است. با جمعیتی‌که به مرزچهارونیم میلیون نفررسیده، تهران تحرك وشتاب جنون‌آمیزی یافته است. شنیده‌ام‌که حدود دو میلیون اتوموبیل درخیابان‌های این شهر ریخته است وتوده فشرده وبی‌شکل آنها با حرکت آرام در تمام روز معابررا می‌پوشاند.

بهرطرف که نگاه کنید چیزی در دست ساختمان است، ساختمان‌های قدیمی خراب می‌شوند و جایشان را به ساختمان‌های مدرن می‌دهند. این همه فعالیت وتحرك بی‌شك نشانه پیشرفت است، اما این برای ما دیوانه‌های سینما که باید تمام روز وتا پاسی ازشب خودمان را از این‌سینما به‌آن سینما برسانیم تابه‌جیره روزانه‌مان ازفیلم‌ها برسیم، مشکلاتی ایجاد می‌کند. سازمان جشنواره وسایل‌نقلیه‌کافی‌برای رساندن میهمانان ازهتل به سینماها ودفتر جشنواره فراهم‌کرده است، اما حرکت این وسایل نقلیه ازمیان سیل انبوه اتوموبیل‌ها آنقدرکند است‌که بعضی از

ماها گاهی پشت درهای بسته سالن‌های نمایش می‌مانیم چراکه بعد ازشروع نمایش فیلم کسی را به داخل راه نمی‌دهندکه این اصولاً کار درستی است .

برنامه‌ها بسیار متفاوت وگسترده‌است ، اما پیش ازآنکه فرصت شرکت دراین جشن سینمائی بزرگ را پیداکنم ، تلفنی می‌شود ازیك دوست قدیمی ، دکتر مهرداد آزرمی . او یك فیلمساز ایرانی استکــه ۱۵ سال درهالیوود کارکرده ودرجه دکترایش را دررشته سینما ازدانشگاه کالیفرنیای جنوبی گرفته است او اکنون به‌کشور بازگشته ونقش فعالی را درصنعت سینمای این کشور به عهده گرفته است .

مهرداد دارد ازتخت جمشید تلفن می کند- ازمحل‌فیلمبرداری‌فیلم هشت قسمتی دیویدفراست درباره تاریخ ایران و با عنوان «چهارراه‌های تمدن» . مهردادکه به عنوان همکار تهیه‌کننده روی این فیلم کارمی‌کند ، می‌گویدکه قراراست صحنه نبردهای ۲۵۰۰ سال پیش را آماده‌کنند وازمن دعوت می‌کند بروم ومحل فیلمبرداری را ازنزدیك ببینم . ردکردن این دعوت برایم ممکن نیست ، مخصوصاً وقتی‌که می‌شنوم مدیر فیلمبرداری این صحنه‌ها «مایکل دیویس» است که با او ماجراهای شیرینی هنگام فیلمبرداری چهار دوره ازبازی‌های المپیك داشته‌ام . بدون معطلی سوار هواپیما می‌شوم ودرشیراز خودم را به هتل داریوش جائی‌که این گروه فیلمبرداری درآن مستقرهستند می‌رسانم .

پرسپولیس یا تخت‌جمشید ازآثار باستانی ایران است‌که به فرمان شاهان هخامنشی ساخته وبعدها به‌دست اسکندر به‌آتش‌کشیده ونابود شد. خوشبختانه هنوز به قدرکافی ازآن باقی‌مانده ومن هربارکه به‌بازدید تخت‌جمشید می‌روم تحت تأثیرشکوه وزیبائی‌معماری‌بویژه‌نقش‌برجسته‌های آن قرارمی‌گیرم . چند سال پیش درتخت‌جمشید جشن شاهـــانه وبا عظمتی به مناسبت دوهزارو پانصدمین سال بنیان‌گذاری شاهنشاهی ایران برگزار گردید.

هتل‌داریوش شیرازساختمان مدرن زیبائی است با مایه‌هائی ازمعماری قدیمی ایران . ازهتل همراه دکتر آزرمی با هلی‌کوپتر عـــازم محل فیلمبرداری‌می گردیم. درراه دکترآزرمی‌توضیح می‌دهدکه صحنه‌های جنگ باشرکت ٤۰۰ سپاهی لشکرکه پنجاه نفرشان سوار براسب خواهند بود، فیلمبرداری می‌شود . این صحنه‌ها مربوط بـــه سکانس‌های بازسازی‌تاریخی وتماشائی‌ترین‌قسمت فیلم است .

وقتی هلیکوپتر به زمین می‌نشیند می‌بینم که سپاهیان درصحنه نبرد با لباس‌های باستانی خوش‌رنگ صف کشیده‌اند. دو سپاه دربرابر هم قرار دارند : سپاه لیدیائی‌هاکه با لباس‌های زرد تند سعی می کنند وحشی ومهاجم بنظر آیند ودر طرف دیگر هخامنشی‌هـــا باکلاه‌خودهای فلزی ودامن‌کوتاه .

«مایك دیویس» خیال دارد این صحنه‌ها را با چهار دوربین فیلمبرداری‌کنـــد اما یك فیلمبردارکم دارد وازمن‌سئوال‌می کندکه حاضرم جای خالی را پرکنم . چقدر طول داد تا این سئوال‌را ازمن‌کرد - معلوم است‌که قبول‌می کنم.

خوشحالم ازاینکه دوباره پشت‌دوربین‌قرار گرفته‌ام آنهم برای فیلمبرداری چنین موضوع خارق‌العاده‌ای‌که ازپشت منظره‌یاب بی‌اندازه زیبا به نظر می‌آید. «مایك دیویس» میهمان‌نوازی را کامل می‌کند وفیلمبرداری اززوایای اصلی چند صحنه را به من واگذار می‌کند.

سپاهیان‌کـــه چتربازهای ارتش هستند ، هنگام ناهار آواز می‌خوانند ، می‌رقصند وبا هم شوخی می‌کنند. اما سرصحنه وقتی‌کارگردان فریاد می‌زند «آکسیون» همه انگارکــه باهم پدرکشتگی واقعی داشته باشند باخشم ونفرت می‌افتند بجان هم . ووقتی‌کارگردان صحنه را قطع می‌کند خیلی‌ها زخمی شده وروی زمین افتاده‌اند. خوشبختانه جراحات خیلی مهم نیست، بجز یکی دوتا . یکی ازآنها یك هنرپیشه بدل حرفه‌ای است‌که ازلندن‌آمده ودریکی ازصحنه‌ها تسمه اسبش پاره شد و او با یك شیرجه کاملاً سینمائی با سر درست جلوی دوربین من سقوط کرد ومدت‌ها بیهوش روی زمین افتاده بود . بعداً البته او را با هلیکوپتر به‌یك بیمـــارستان به شیراز بردند.

دربازگشت به شیراز با هلیکوپتر ، چترباز جوانی‌که پایش ازناحیه ران آسیب دیده همراه ماست وعلی‌رغم مسکن‌هائی‌که به‌او دادند، سخت ناراحت وبی‌تاب‌است . البته اوهنگام فیلمبرداری زخمی نشد ، بلکه هنگامی‌که اسبش را به اصطبل برمی‌گرداند وظاهراً خواسته‌بود شیرین‌کاریهائی بکند ، ازاسب به زمین می‌خورد . دکترآزرمی با خونسردی خاص تهیه‌کننده‌ها می‌گوید : اگر جلوی دوربین زمین خورده بود ، بهتر بهش می‌رسیدند .

فیلمبرداری با این تکنیسین‌های مجرب و با این بازیگران شیرصولت یکی ازهیجان- انگیزترین تجربه‌های اخیر من بوده ومطمئنم هروقت صحنه نبرد بین هخامنشی‌ها ولیدیائی‌ها را ببینم به یاد این ماجـــرا خواهم افتاد . و اما قسمتهائی‌که من‌فیلمبرداری‌کردم «مایك‌دیویس» بعداً تلگرافی به من اطلاع دادکه همه شان خیلی خوب ازآب درآمده‌اندکه این مرا بسیاربسیار خوشحال‌کرد. گفتنی‌درباره پروژه «چهارراه‌های تمدن» زیاد است‌که فعلاً مجال همه‌اش نیست . اما بزودی دریکی ازشماره‌های آینده این مجله گزارش‌کاملی دراین‌باره خواهیم گذارد .







* * *

«هرب لایتمن» سپس اسامی تمام فیلم‌هائی راکه درجشنواره پنجم به نمایش درآمد ، ذکر کرده وهم‌چنین گفتگویش‌را با «هژیرداریوش» دبیرکل جشنواره ، به چاپ رسانده است .



حفظ توازن ظریف

یادداشتی بر فیلم های کوتاه چاپلین

فیلم خانه ملی ایران به دنبال نمایش آثار با شکوهی از سینمای ژاپن ("هاراکیری" "داستان توکیو" وغیره) ونمایش تقریباً همه فیلم های بلند "چارلز اسپنسر چاپلین" (که سال قبل در جشنواره تهران هم دیده بودیم)، جشن مفصلی از فیلم های کوتاه چاپلین از سال های ۱۹۱۵ تا ۱۹۲۳ ترتیب داد. دیدن این فیلم ها به دنبال فیلم های بلند چاپلین امکان نوعی فکر کردن با عطف به گذشته در مورد فیلم های بلندش را فراهم می آورد، یا چیزی شبیه دزدکی نگاه کردن به یادداشت های یک هنرمند بزرگ. در این فیلم ها می بینیم که چطور چاپلین خودش را خرده خرده کشف می کند، سبک کمدی خودش را متمایز از کمدی های متداول آن روز می بیند، چطور زمینه های مختلف وحتی انواع مختلف کمدی را آزمایش می کند و سرانجام برای همیشه هئیت مردک را می پذیرد.

شخصیت چارلی در این فیلم های دوره جوانی با آنچه که بعدها از او می بینیم خیلی تفاوت دارد. در این فیلم ها چارلی خیلی زبروزرنگ وحتی خشن است وهنوز آن خوف مزمن از یونیفورم پلیس در وجودش رخنه نکرده است. او نسبت به حوادث با سرزندگی وبازیگوشی یک بچه گربه شیطان (وبی آنکه ملاحظات اجتماعی از جمله حضور پلیس در او تردیدی ایجاد کند) واکنش نشان می دهد. وقتی رهبر ارکستر (در "شبی در نمایش") اشتباهاً چوبدستی اش را به سر چارلی می زند او هم بلافاصله مشت توصورتش حواله می کند.

چاپلین که از کمدی ویژه خودش آگاه شده، سبک کار خودش را با کمدی های متداول کیک پرتاب کنی مقایسه می کند مثلاً در "پشت پرده سینما" که در آن چاپلین کمدی‌سازهای هم دوره اش را که مهمترین مسئله فیلمشان اینست که چه کسی کیک را پرتاب کند و چه کسی آن را توی صورت دریافت کند و برای این کارها از هر ابزاری رسیده ای به عنوان بازیگر استفاده می کنند، مسخره می کند. البته زیرکی او در اینست که صحنه کیک پرتاب کنی را که با حرکات فرز خودش خیلی جالب ساخته در قالب یک فیلم که در فیلم خودش توسط یک کارگردان دیگر ساخته می شود قرار می دهد وبدین ترتیب بین کار خودش واین نوع کمدی فاصله می گذارد. یا وقتی در "شبی در نمایش" نوبت چارلی می شود که کیک به صورت یک خواننده ناموفق بمالد، خیلی درنگ می کند و سرانجام با اکراه این کار را انجام می دهد.

ضمناً در این فیلم ها شاهد شکل گرفتن اندیشه هائی که بعدها مبنای شاهکارهایش قرار می گیرد، هستیم. در "آتش نشان" چارلی راننده یک ارابه آتش نشانی است که وقتی خواب می ماند واز شرکت در تمرین روزانه غفلت می کند، آنقدر از مافوقش لگد می خورد که از آن پس هربار که صدای هر زنگی را می شنود (با واکنشی غیرارادی عین سگ پاولوف) هرچه را که در دست دارد رها می کند (مهم نیست چه هست وبه سرچه کسی خواهد افتاد) ومی رود وجلوی ارابه آتش نشانی می ایستد. واین فکر نابود شدن واکنش های طبیعی وماشینی شدن رفتار آدمی بعدها در "عصر جدید" بطرز مشخص تری مطرح می گردد.

در یکی از این فیلم های کوتاه "یک بعد از نیمه شب" چاپلین خارج از هئیت مردک ودر نقش یک نجیب زاده مست، سعی می کند یک نوع کمدی که شاید بتوان آن را کمدی سوررئالیستی خواند، بیافریند. در این فیلم "چاپلین" تنها بازیگر حادثه است (به استثنای راننده تاکسی که چند لحظه در نخستین صحنه فیلم پشت فرمان اتومبیل بی حرکت نشسته است) وتمام حادثه عبارتست از داخل شدن نجیب زاده مست به خانه، بالا رفتن از پلکان ورسیدن به اطاق خواب. نجیب زاده در این ساعات دیر و در خانه ای دور افتاده — با یک آونگ بزرگ که یادآور محیط داستان های ادگار آلن پواست — با اشیائی روبرو می شود که گوئی ماهیت واراده ای شیطانی یافته واز بند قوانین طبیعت گریخته اند. همه چیز لغزان وگریزان است ونجیب زاده وقتی از مهار کردن اشیاء — تختخواب وغیره — ناامید می شود، روی زمین می خوابد.

"یک بعد از نیمه شب" از نظر کمدی به مفهوم قهقهه برانگیختن چندان موفق نیست ولی نشان دهنده نوعی وحشت وعدم اطمینان نسبت به محیط وعوامل تهدید کننده اطراف است که "چارلی" گاهی بر آنها مسلط است وگاه مغلوب آنها. بعدها که "چاپلین" از هئیت مردک بیرون می آید بار دیگر این نوع کمدی را می آزماید که در این خصوص موفق ترین کوشش او صحنه نهائی فیلم "لایم لایت" است. بهرحال "چاپلین" همیشه این چنین بدبین نیست وگاه موفق می شود توازن ظریف وجود را بین عوامل نامهربان خارجی حفظ کند.

فیلم "مهاجر" با یک شوخی غافلگیرکننده بسیار مشهور شروع می شود، در یک کشتی که یک گروه مهاجر را به آمریکا می برد، همه دریازده شده وگوشه وکنار کشتی نشسته و خوابیده اند. تنها "چارلی" است که با حرکات ظریف آکروباتیک تعادلش را حفظ می کند. ولی او هم در یک صحنه بعد تحت تاثیر سکسکه مردی که مثل سایه تعقیبش می کند، دچار سکسکه می شود.

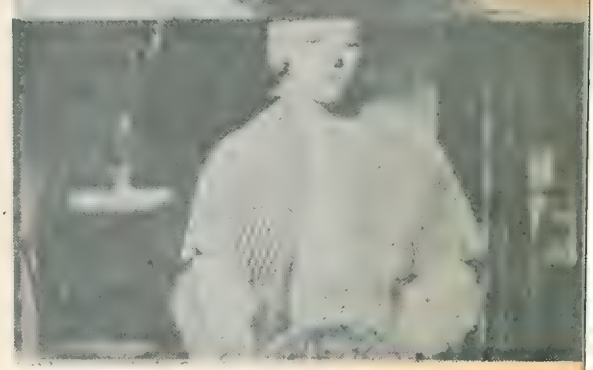
تم حفظ توازن در موقعیت های دشوار وخطرناک وبین عوامل تهدید کننده در خیلی از فیلم های "چاپلین" هست — در "سیرک" روی طناب بندبازی در حالیکه چند میمون از سر وکولش بالا رفته اند، روی مرز دو کشور به یک اندازه نامهربان در پایان فیلم "زائر" ودر "جویندگان طلا" در کلبه ای چوبی معلق بر پرتگاه هستی. در صحنه اخیر تا وقتی که چارلی ودوستش از موقعیت خطرناکشان بی اطلاع هستند، با تعویض ناخودآگاه جا و وزن، توازن کلبه را حفظ می کنند ولی وقتی متوجه خطر می شوند، تلاش هر یک از آنها برای نجات خودش منجر به بهم خوردن توازن می گردد. با توجه به این صحنه ونمونه های دیگری که ذکر شد می توان گفت که چاپلین توازن روحی را ناشی از معصومیت وپاکی روح وآلوده نشدن آن به ترس وتردید و واکنش های غیرارادی وماشینی تحمیل شده بر انسان می داند.

حسن زاهدی









لحظات شهوانی
درآثار «لوئیس بونوئل»

EROTIC MOMENTS
In The Films Of Luis Bunuel

«اروتیسم آن چیزی‌است‌که انسان را ازحیوان متمایز میسازد»

«ژرژ باتای»

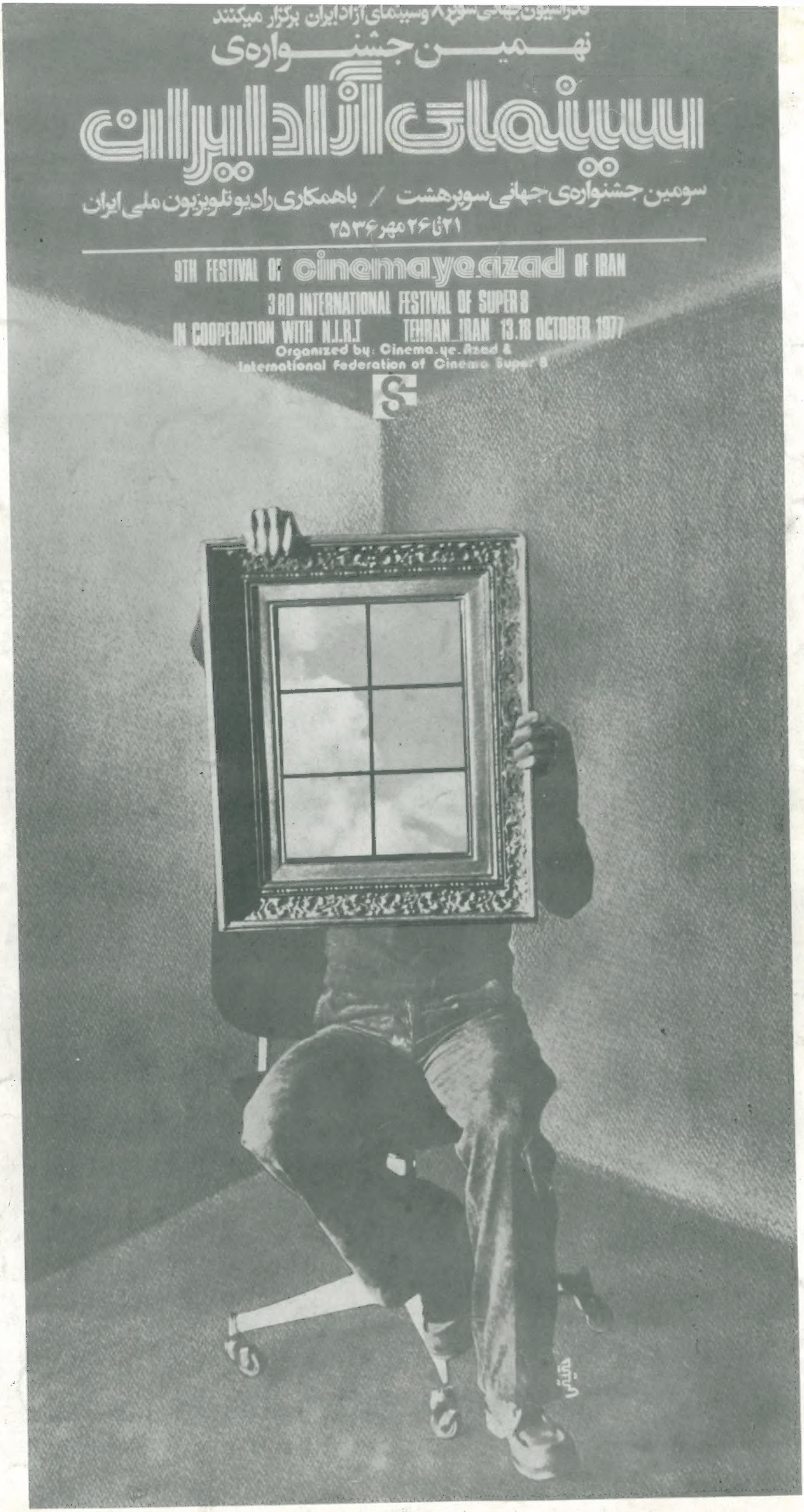
غالباً گفته می‌شودکه «اروتیسم» مسئله‌ای بی‌نهایت شخصی است وتاحدی نیز این‌چنین است . ازآنجاکه آثار اروتیك آنهائی هستندکه فقط به‌بیان نمی‌پردازند بلکه دراحساسات بیننده دخالت می‌کنند ، قدرت این آثار تحریك تخیلات شهوانی است‌که به‌آنها جنبه ذهنی می‌دهد. تحریك دائمی است اما تفسیرها می‌توانند دائمی باشند . احتمالاً انسان می‌تواند یك اثر اروتیك را به‌این شکل تعریف کند : آن نوع اثری‌که متنوع‌ترین انواع تخیل‌را آزاد می‌کند .

«لوئیس بونوئل» می‌تواند کارگردانی بی‌نهایت اروتیك باشد مخصوصاً هنگامی‌که تصاویر شهوانیش عمداً درچارچوب تحلیل منطقی نمی‌گنجد ، مثل صحنه‌ای‌که «ویریدیانا» ــ درفیلمی بهمین نام ــ خاکسترا ازبخاری دیواری برمیدارد ودرتخت عمویش می‌گذارد. «اروتیسم» بونوئل هم چنین بی‌نهایت خاکی است ومی‌توان گفت‌که بشکلی وقیح این چنین است ــ صحنه‌ای‌که درآن دختر درآغلی کثیف نشسته وشیر روی پاهایش می‌ریزد ــ که نوعی تخطی به‌معصومیت وبی‌گناهیش به‌حساب می‌آید ، حضور گدای نابیناکه بعداً دختررا نابود می‌کند ، این احساس‌را تقویت می‌کند وبااین حال شوك مایعی‌که بین رانهای دختر جاری است توسط ما دیده می‌شود نه آن‌گدای نابینا . ✶








فدراسیون جهانی سوپر ۸ و سینمای آزاد ایران برگزار میکنند
نهمین جشنواره‌ی
سینمای آزاد ایران
سومین جشنواره‌ی جهانی سوپرهشت / باهمکاری رادیو تلویزیون ملی ایران
۲۱ تا ۲۶ مهر ۲۵۳۶
9TH FESTIVAL OF cinemayeazad OF IRAN
3RD INTERNATIONAL FESTIVAL OF SUPER 8
IN COOPERATION WITH N.I.R.T TEHRAN_IRAN 13.18 OCTOBER 1977
Organized by: Cinema.ye.Azad &
International Federation of Cinema Super 8